



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA POESÍA Y EL FLAMENCO  
(DE AUGUSTO FERRÁN A LUIS RIUS)**

**TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN LETRAS**

**PRESENTA  
JUAN MANUEL VADILLO COMESAÑA**

**TUTOR  
DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES  
FFYL\_UNAM**

**COMITE TUTORIAL**  
DRA. MARÍA ANA MACERA CERUTI  
IIF\_UNAM  
DRA. ANGELINA MUÑIZ SACRISTAN  
FFYL\_UNAM  
DR. EDUARDO CASAR GONZÁLEZ  
FFYL\_UNAM  
DRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA  
FFYL\_UNAM

**MÉXICO, D.F. MARZO 2015.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

|                                  |          |
|----------------------------------|----------|
| <b>INTRODUCCIÓN GENERAL.....</b> | <b>4</b> |
|----------------------------------|----------|

### **PRIMERA PARTE, LA COPLA FLAMENCA**

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. Genealogía de la copla flamenca: entre letra y música.....</b> | <b>33</b> |
|--|-----------|

|  |    |
|--|----|
| 1.1. Orígenes y características de la letra..... | 33 |
|--|----|

|   |    |
|---|----|
| 1.2. Orígenes y características de la música..... | 41 |
|---|----|

|  |  |
|--|--|
| <b>2. Características de la copla flamenca</b> |  |
|--|--|

|  |    |
|--|----|
| 2.1. La copla flamenca, ¿más tradicional que popular?..... | 56 |
|--|----|

|  |    |
|--|----|
| 2.2. Entre cante chico y cante grande..... | 63 |
|--|----|

|                                |    |
|--------------------------------|----|
| 2.3. Ironía y sublimación..... | 67 |
|--------------------------------|----|

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| 2.4. El arte de la figuración..... | 68 |
|------------------------------------|----|

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| 2.5. La poética de la brevedad..... | 71 |
|-------------------------------------|----|

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| 2.6. Improvisación y métrica..... | 76 |
|-----------------------------------|----|

|                           |    |
|---------------------------|----|
| 2.7. Temas centrales..... | 89 |
|---------------------------|----|

|                              |    |
|------------------------------|----|
| 2.7.1. La Pena andaluza..... | 89 |
|------------------------------|----|

|                                |    |
|--------------------------------|----|
| 2.7.2. El duende flamenco..... | 99 |
|--------------------------------|----|

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| 2.7.3. Ideas sobre el sino..... | 112 |
|---------------------------------|-----|

|   |            |
|---|------------|
| <b>3. Motivos, temas y tópicos de las coplas flamencas.....</b> | <b>113</b> |
|---|------------|

|  |     |
|--|-----|
| 3.1. Sobre temas, tópicos y motivos..... | 113 |
|--|-----|

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| 3.2. Sobre la manera de decir..... | 113 |
|------------------------------------|-----|

|   |     |
|---|-----|
| 3.3. Introducción al <i>corpus</i> de coplas flamencas..... | 114 |
|---|-----|

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| 3.4. Coplas de antologías..... | 118 |
|--------------------------------|-----|

|   |     |
|---|-----|
| 3.4.1. Clasificación de temas, tópicos y motivos..... | 118 |
|---|-----|

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| 3.4.1.1. Coplas de agua..... | 118 |
|------------------------------|-----|

|   |     |
|---|-----|
| 3.4.1.2. Instante pasajero/ <i>Tempus fugit</i> ..... | 124 |
|---|-----|

|                        |     |
|------------------------|-----|
| 3.4.1.3. El reloj..... | 125 |
|------------------------|-----|

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| 3.4.1.4. Coplas del sino..... | 126 |
|-------------------------------|-----|

|   |     |
|---|-----|
| 3.4.1.5. Coplas de la ausencia de la amada..... | 128 |
|---|-----|

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| 3.4.1.6. Coplas de la madre..... | 130 |
|----------------------------------|-----|

|   |     |
|---|-----|
| 3.4.2. Por la manera de decir.....              | 133 |
| 3.4.2.1. Coplas a la figura femenina.....       | 133 |
| 3.4.2.2. Coplas sentenciosas.....               | 135 |
| 3.5. Coplas transcritas, por <i>palos</i> ..... | 137 |
| 3.5.1. La toná.....                             | 137 |
| 3.5.2. Carceleras.....                          | 143 |
| 3.5.3. Martinetes.....                          | 144 |
| 3.5.4. Tarantas, tarantos y cartageneras.....   | 146 |
| 3.5.5. Seguiriyas.....                          | 151 |
| 3.5.6. Soleares.....                            | 158 |
| 3.5.7. Bulerías.....                            | 164 |

## SEGUNDA PARTE, LA POESÍA Y EL FLAMENCO

|   |            |
|---|------------|
| <b>1. Antecedentes: de las prácticas de la copla flamenca a la reelaboración en el plano poético.....</b> | <b>180</b> |
| 1.1. Nuevo tratamiento de los símbolos tradicionales según poéticas de vanguardia.....                    | 180        |
| 1.2. Recursos paralelísticos y construcción paralelística interestrófica... 187                           |            |
| 1.2.1. El paralelismo.....  | 187        |
| 1.2.2. La construcción paralelística interestrófica.....  | 189        |
| 1.3. Elementos surrealistas de las prácticas gitanas y populares.....                                     | 195        |
| <b>2. Formas y estilos tradicionales en poemas cultos.....</b>  | <b>203</b> |
| 2.1. <i>La soledad y la pereza</i> .....  | 203        |
| 2.2. <i>El Cante hondo</i> de Manuel Machado.....   | 223        |
| 2.3. Las gacelas de Fernando Villalón.....  | 239        |
| <b>3. Recuperación de temas y motivos del mundo del flamenco en la poesía.....</b>                        | <b>252</b> |
| 3.1. El modo <i>Tab'</i> .....  | 252        |
| 3.2. El compás: perderse para encontrarse.....  | 263        |
| 3.3. Paradoja existencial e instante perenne.....   | 272        |
| 3.4. Entre el sueño y la vigilia. Vínculos con la luna, el agua y la guitarra... 276                      |            |

|  |            |
|--|------------|
| <b>4. El baile.....</b>                | <b>299</b> |
| 4.1. Movimiento y quietud.....         | 299        |
| 4.2. Un tablao de agua.....            | 303        |
| 4.3. La alegoría de la flor.....       | 310        |
| 4.4. El cuerpo entero es un grito..... | 313        |
| 4.5. La metáfora de la llama.....      | 320        |
| <b>CONCLUSIONES.....</b>               | <b>324</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>               | <b>343</b> |
| <b>GLOSARIO.....</b>                   | <b>356</b> |
| <b>TABLAS DE MÉTRICA Y MÚSICA.....</b> | <b>365</b> |

## INTRODUCCIÓN GENERAL

La presente tesis gira en torno al análisis de ciertos poemas de ocho destacados poetas españoles: Augusto Ferrán, Manuel Machado, Antonio Machado, Fernando Villalón, Gerardo Diego, García Lorca, Emilio Prados y Luis Rius, quienes se acercan al sentido y sentimiento del cante jondo andaluz, máxima expresión musical y poética del flamenco. Se trata de encontrar en sus poemas ese canto rodado que para Bergamín representa la tradición oral del pueblo,<sup>1</sup> un canto que va rodando en el río hasta convertirse en una piedra pulida que solamente puede recoger aquel poeta capaz de ayuntar lo culto y lo popular, sobre todo por medio de la riqueza de recursos musicales que encierra la copla flamenca;<sup>2</sup> aquel poeta capaz de sentir el misterio más que pensarlo, y oírlo más que sentirlo, en la intimidad de esa belleza milenaria y única que expresan el baile y el cante flamencos. La idea es encontrar en los versos de los ocho poetas esa expresión original, cuya riqueza probablemente se deba al mestizaje cultural: la música de la India, que fue adquiriendo nuevos colores en la travesía de los gitanos; la poesía, la danza, y la música árabes; la riqueza de la música judía;<sup>3</sup> y la guitarra,<sup>4</sup> no la morisca sino la castellana, la tonal y

---

<sup>1</sup> Vide Joel Caraso, “Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero”, en *En torno a la poesía de José Bergamín*, Pages Editors y Universitat de Lleida, Lleida, 1995, p. 118. (A partir de un poema de *Canto rodado*, Caraso interpreta y describe el sentido que Bergamín le da a la poesía popular y especialmente a la copla andaluza de tradición oral).

<sup>2</sup> Nos referimos a aquellas coplas que han sido cantadas por cantaores de flamenco, no importa si han sido asimiladas de una tradición que se remonta a la lírica hispánica más antigua, o a otra tradición que llamaremos gitana, la cual comienza en el siglo XVI; o si se trata de una letra contemporánea. El criterio se ajusta al trabajo de *Demófilo*, quien recogió todo tipo de coplas bajo el título de *Colección de cantes flamencos*, porque todas ellas las había escuchado en voz de los cantaores.

<sup>3</sup> Vide Manuel de Falla, “Análisis de los elementos musicales del cante jondo”, en *Escritos sobre música y músicos*, Espasa Calpe, Madrid, 1972, pp. 140, 141, 143, 144.

<sup>4</sup> Vide Manuel de Falla, “La guitarra”, en *op. cit.*, pp. 154, 155.

temperada, la que podría representar al cristianismo, ya que, con su armonía vertical,<sup>5</sup> racionalizó, occidentalizó el cante.

Al abordar este mundo sincrético del flamenco la intención es ayuntar conocimientos literarios y musicales, para poder identificar en la literatura recursos, temas, figuras y conceptos, que comparte con la música. De ahí la importancia de estudiar la relación entre el flamenco y la poesía, ya que ésta puede brindar un panorama más amplio a la hora de acercarse a estos poemas inspirados en ese mundo de experiencia que es el flamenco.

### **Los poetas y su relación con el flamenco**

Augusto Ferrán (Madrid, 1835-1880) compuso coplas con tono, metro, tema y hasta léxico propios de la copla flamenca, que se incluyen en *La soledad*<sup>6</sup> (1861), poemario de su autoría que estudiaremos, donde predominan las *soleares* de cuatro versos.<sup>7</sup> De acuerdo con don Antonio Machado y Álvarez<sup>8</sup>, las *soleares* o *soleás*, también son llamadas *soledades*,

---

<sup>5</sup> Llamamos armonía vertical a las progresiones (movimiento de las voces simultáneas) que se logran con acordes, ya que éstos implican dos o más notas que suenan simultáneamente, verticalmente. En términos occidentales “armonía vertical” es un pleonismo, ya que la armonía se define por sus acordes. No obstante creemos que también se puede hablar de armonía en ciertas músicas orientales donde no hay acordes, ya que, desde otro punto de vista, se puede pensar en una armonía desplegada horizontalmente.

<sup>6</sup> Vide Augusto Ferrán, “Prólogo”, en *La soledad*, Signatura, Sevilla 2006, p. 37

<sup>7</sup> Las *soleares* de cuatro versos son estrofas de versos octosílabos con rima asonante en los pares; de acuerdo con Baehr serían “cuartetos asonantados” (Vide *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1997, pp. 245-247). También existen *soleares* de tres versos, con asonancia entre el primero y el tercero. En términos musicales las *soleares* o *soleás* son un *palo* del flamenco (que lleva las estrofas mencionadas anteriormente), es decir un estilo, una manera de tocar y de cantar que tiene que ver con la armonía y el compás. La *soleá* se toca con el compás de doce pulsos empezando a contar en el pulso uno (otros palos del flamenco usan el mismo compás empezando a contar en pulsos diferentes), y con la cadencia andaluza, intercambio modal entre el modo frigio y el mixolidio (b9, b13) de la escala menor armónica. De acuerdo con don Antonio Machado y Álvarez, las letras de la *soleá* siempre son tristes y melancólicas.

<sup>8</sup> Vide Antonio Machado y Álvarez, “Prólogo a su *Colección de cantes flamencos*”, en Manuel Machado, *Cante hondo 1916*, Nortésur, Barcelona, 2008, p149. Utilizo esta edición y no la de *Cantes flamencos* de Ediciones Cultura-Hispánica, porque es la más moderna que conozco. Don Antonio Machado y Álvarez (Demófilo), padre de los dos Machado (Manuel y Antonio) realizó una de las primeras y más importantes antologías de coplas flamencas.

no porque su tema sea precisamente la soledad, sino porque están dedicadas a una mujer de ese nombre.

Por otra parte los temas centrales de las coplas flamencas coinciden con los temas que trata Ferrán: la Pena,<sup>9</sup> la muerte, el sentimiento efímero de la vida, el olvido, el silencio, temas donde aparece una naturaleza personificada, a la que se le cuentan las penas y que a su vez se queja ella misma, como el *quejío*<sup>10</sup> del viento en la hojarasca.

Las coplas de Ferrán son tan auténticas que podrían confundirse con las populares. De hecho, Bécquer, amigo de Ferrán, en otro prólogo a *La soledad*, considera que las coplas del poemario son populares sobre todo porque conservan una virtud fundamental de la poesía popular, la síntesis. A su vez el poeta sevillano advierte que Ferrán no se ha limitado a copiar las coplas populares, sino que ha sabido fusionarlas con todo su bagaje cultural, sin que por ello pierdan su transparencia y sencillez.<sup>11</sup> En las coplas de Ferrán, muchas veces cantadas por el pueblo, se deja sentir cierta sofisticación, sobre todo en un nivel conceptual, pero esto no atenúa la espontaneidad ni la claridad, que tanto Don Antonio Machado y Álvarez<sup>12</sup>, que usaba el seudónimo *Demófilo*, como Rodríguez Marín<sup>13</sup> consideran esenciales en las coplas populares. *Demófilo* pensaba que el poeta erudito tendría que olvidarse de su alta cultura para poder sentir y componer coplas populares. No

---

<sup>9</sup> Escribo Pena con mayúscula porque me refiero a la Pena andaluza, una Pena muy particular, como veremos más adelante. Cabe decir que García Lorca también escribe Pena con mayúscula en su conferencia del cante jondo, “Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz llamado ‘cante jondo’” porque se refiere a la Pena andaluza en particular.

<sup>10</sup> En el léxico flamenco es la manera de quejarse en el cante (sobre todo con ayes). También se queja la música en añoranza de fundirse con la naturaleza.

<sup>11</sup> *Vide* Gustavo Adolfo Bécquer, “Prólogo”, en Augusto Ferrán, *La soledad*, Signatura, Sevilla 2006, pp. 28, 30, 31 (La edición de Signatura incluye ambos prólogos, el de Bécquer y el de Ferrán).

<sup>12</sup> *Vide* Antonio Machado y Álvarez, “Post-Scriptum”, en *Cantes flamencos*, Ediciones Cultura-Hispánica, Madrid, 1975, p. 291.

<sup>13</sup> *Vide* Francisco Rodríguez Marín, “La copla”, en *El alma de Andalucía*, Festina Lente, Madrid, 1939, p. 57. *El alma de Andalucía* es una de las colecciones más importantes de coplas flamencas.



obstante, Ferrán consigue recrear toda la belleza musical de la copla popular, sin que por ello deje de escucharse una resonancia de poesía culta que también armoniza sus coplas.

Otra obra de Ferrán que estudiaremos es *La pereza* (1871), donde además de *soleares* aparecen *seguiriyas* gitanas.<sup>14</sup> Tanto Lorca como Manuel de Falla consideran a la *seguiriya* como el *palo* más *jondo*<sup>15</sup>, es la única estrofa intransferible a otros cantes ya que el tercer verso siempre ha de ser de arte mayor, y aunque comparte con la *soleá* la misma tristeza y melancolía, es también intransferible su peculiar nostalgia, o más bien tendríamos que decir su pena negra.

Para Ferrán la mayor recompensa era que sus versos se confundiesen con los populares. Lo mismo le ocurría a Manuel Machado, quien en la introducción a su *Cante hondo* había escrito: “No, no se escriben coplas ni son tales coplas verdaderas hasta que no se sabe el nombre del autor. ¡Y este glorioso anónimo es el premio supremo de los que tal género de poemas componen!”<sup>16</sup>

Manuel Machado (Sevilla, 1874-Madrid, 1947) desde muy niño se empapó de la cultura flamenca, no sólo por haber nacido en Sevilla, sino, especialmente, porque su padre, don Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, preparó una de las primeras antologías de

<sup>14</sup> La estrofa de la *seguiriya* gitana casi siempre consta de cuatro versos con rima asonante en los pares: 6- 6<sup>a</sup> 11- 6<sup>a</sup>. Es la única estrofa intransferible a otros cantes. El compás de la *seguiriya* es el de doce pulsos y se empieza a contar en el acento número ocho. La armonía es la cadencia andaluza que adquiere especial melancolía, de acuerdo con *Demófilo*, expresa sentimientos tristes, profundos y delicados. Es el cante que más le interesó a Falla. Expresa mejor que ningún otro cante la Pena.

<sup>15</sup> Un *palo* del flamenco es un estilo, una manera de tocar y de cantar que tiene que ver con la armonía y el compás. De acuerdo con Agustín Gómez, “las formas más arcaicas del folclore andaluz se asocian a los ritos mediterráneos del hombre dependiente de la naturaleza (Agustín Gómez, *Cantes y estilos del flamenco*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, p. 97.)”, en este sentido, *jondo*, más que profundo, se refiere a aquellos cantes que se acercan más a aquel momento primigenio en que el hombre hizo música imitando a la naturaleza; de acuerdo con esto, el dolor *jondo* involucra la nostalgia por el origen, se trata de ese dolor del hombre arrancado del paraíso (o arrancado del vientre materno), que sería de acuerdo con Rafael Lafuente (*Vide* Rafael Lafuente, *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Signatura Ediciones de Andalucía, Sevilla, s/f, p.13) parte esencial del carácter gitano. Los *palos* más *jondos*, aunque no necesariamente los más antiguos, podrían ser la *toná*, la *seguiriya* y las *soleares*. Por *seguiriyas* se canta la muerte de la madre.

<sup>16</sup> Manuel Machado, “Introducción” en *Cante hondo* 1916, Nortésur, Barcelona, 2008, p. 11.

coplas flamencas: *Colección de cantes flamencos* (1881). Con este trabajo, demostró la importancia de la literatura oral.<sup>17</sup> Así, desde niño, Manuel Machado estuvo en contacto con las formas tradicionales andaluzas de versificación. Ésta podría ser la causa principal de su gran amor por el arte flamenco, que lo llevó a visitar tablaos, cafés cantantes, patios y cuevas gitanas, donde asimiló el compás de los diversos *palos*<sup>18</sup>, y comprendió –si es que se puede comprender- en qué consiste el temblor del duende en la voz. Fue asiduo del famoso café del extraordinario cantaor Silverio Franconetti,<sup>19</sup> donde conoció a los grandes artistas del cante flamenco de aquellos tiempos, como Juan Breva, Chacón, la Trini y la Paloma, el Canario, Tomás el Papelista, y Ramón el de Triana, entre otros.

A todos estos artistas y a muchos otros dedica Manuel Machado su poemario *Cante hondo* (1912)<sup>20</sup>, libro de poemas, de donde estudiaremos algunas coplas, inspirado –sobra decirlo- en el cante jondo andaluz. En este poemario la métrica se ajusta a las formas tradicionales de versificación de la copla flamenca. Aunque para entendernos mejor, convendrá referirnos al *palo*, término que proviene del léxico flamenco y que se utiliza para designar los estilos o subgéneros del arte flamenco, algunas veces el *palo* se caracteriza por la tonalidad y la armonía, otras por el compás. Dependen del *palo* tanto la estructura estrófica como la posibilidad de que el tercer verso sea o no de arte mayor. Así el poeta

---

<sup>17</sup> Vide Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2003, pp. 8, 12.

<sup>18</sup> Término que proviene del léxico flamenco y que se utiliza para designar los estilos o subgéneros del arte flamenco.

<sup>19</sup> Vide Antonio Fernández Ferrer, “Cronología (vida y obra de Manuel Machado)”, en Manuel Machado, *Poesías completas*, Editorial Renacimiento, España, 1993, p. 772.

<sup>20</sup> La primera edición de *Cante hondo* fue publicada por la Imprenta Helénica de Madrid en 1912. Cuatro años más tarde apareció una segunda edición (Editorial Renacimiento, Madrid-Buenos Aires), revisada y aumentada por el autor. Ésta última es reproducida en la edición más moderna que conozco (*Cante hondo 1916*, Nortésur, Barcelona, 2008), la cual emplearé siempre cotejándola con la edición de Antonio Fernández de las *Poesías completas* de Manuel Machado (Renacimiento, Sevilla, 1993).

compone, por un lado, sintiendo “la música callada”<sup>21</sup> que encierra la métrica del verso, y por otro, inspirado en el *soniquete* que lleva el *aire* del *palo*.<sup>22</sup> Por eso Manuel Machado titula sus poemas con los nombres de los diferentes *palos*, utilizando la estructura estrófica que corresponde en cada caso: “Alegrías”, “Malagueñas”, “Soleariyas”, “Seguiriyas gitanas”, “Soleares” etc.. De esta manera identifica la significación musical y poética, a la que le corresponde tal o cual estado de ánimo o forma de percibir y sentir el mundo.

El hermano menor de Manuel, Antonio Machado Ruiz (Sevilla, 1875-Colliure, 1939) fue uno de los más grandes poetas en nuestra lengua. Su poemario más extenso es *Campos de Castilla* (1907-1917), donde el poeta logra dibujar el paisaje castellano con sencillez y transparencia, no obstante Manuel Alvar<sup>23</sup> –fijándose sobre todo en la disparidad de las descripciones y en la gradación sus colores- considera que se trata de una pintura impresionista.

A raíz de la muerte de su muy amada esposa Leonor en 1912, el poeta se marcha de del paisaje castellano y de Soria, donde había vivido cinco años, y regresa a Andalucía, a Baeza, en el alto valle del Guadalquivir, donde vivirá hasta 1919. La intención es olvidar un paisaje para recordar otro:

---

<sup>21</sup> Es un concepto (empleado sobre todo en *La música callada del toreo*) que José Bergamín utiliza para referirse a aquella música que él escucha interiormente cuando ve torear, música que se escucha con los ojos y que, aunque no suene, es flamenco. Aquí empleamos el concepto para referirnos a la música que se escucha interiormente cuando se lee poesía en silencio, en este caso especialmente a la copla que escriben los poetas, que en un principio no lleva música.

<sup>22</sup> El *soniquete* es un término del léxico flamenco que se refiere a la calidad del sonido, especialmente en el toque de la guitarra, pero en general a todo aquel sonido del arte flamenco cuya belleza expresiva provoque la intensidad del sentimiento ("sonidos negros" diría Lorca). El *aire* es un concepto casi metafísico que se refiere a la atmosfera o ambiente que evoca cada *palo*.

<sup>23</sup> Vide Manuel Alvar, “Introducción”, a Antonio Machado, *Poesías completas*, Barcelona, Espasa, col. Austral-poesía, 2010, p. 30.

Hoy, a tu sombra, quiero  
ver estos campos de mi Andalucía,  
como a la vera ayer del alto Duero  
la hermosa tierra de encinar veía.<sup>24</sup>

Andalucía es recobrada, junto con sus tradiciones, para atenuar la tristeza que el poeta siente por la muerte de Leonor, “en una lucha contra los recuerdos pertinaces.”<sup>25</sup>

De acuerdo con Julián Marías, “la visión de Andalucía no es, como antes la de Castilla, personal, individualista e *histórica*, sino popular. No ve Andalucía con sus ojos...sino con los del pueblo, a través de sus canciones, de lo que se dice y se canta.”<sup>26</sup> Alvar<sup>27</sup> apunta que, justamente con su llegada a Baeza en 1912, comienza la tendencia popular del poeta, la cual se define claramente en 1916 y encuentra una culminación en 1922. Estas fechas coinciden aproximadamente con el proceso de escritura del poemario *Nuevas canciones* (1917-1924), del cual estudiaremos algunos poemas, que se acercan a la sonoridad y al estilo de la copla flamenca, sin que por ello se pierda la originalidad de la voz del poeta. Para lograr este equilibrio -tal como apunta Alvar-, “Machado ha ido recogiendo textos folklóricos o tradicionales y desde ellos ha llegado a su inalienable creación.” Desde 1912<sup>28</sup> el poeta asimila ávidamente “los cancioneros antiguos, que empezaron a ser divulgados en 1890, cuando Barbieri editó el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*.”<sup>29</sup> Pero más allá de todo esto, recordemos que el poeta desde muy niño

---

<sup>24</sup> Antonio Machado, “Olivo del camino II”, en *Nuevas canciones, Poesías completas*, Barcelona, Espasa, col. Austral-poesía, 2010, 260

<sup>25</sup> Manuel Alvar, “Introducción”, a *op. cit.*, p. 39.

<sup>26</sup> Julián Marías, *apud* Manuel Alvar, “Introducción”, a *op. cit.*, p. 45.

<sup>27</sup> *Vide* Manuel Alvar, “Introducción”, a *op. cit.*, p. 51.

<sup>28</sup> Hay que señalar que desde 1912 Antonio Machado empieza a escribir sus *Canciones*, con mucha influencia popular. Éstas serán incorporadas a las *Nuevas canciones*, de tal suerte que también podríamos decir que en realidad las *Nuevas canciones* empezaron a gestarse en 1912.

<sup>29</sup> Manuel Alvar, “Introducción”, a *op. cit.*, p. 50.

había estado en contacto con la copla flamenca, debido al papel clave que cumplió su padre, *Demófilo*, en ese contexto, como ya se ha mencionado.

La importancia de la poesía popular en la poética machadiana se define con toda claridad en las siguientes palabras de Juan de Mairena:<sup>30</sup>

Si vais para poetas, cuidad vuestro folklore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía<sup>31</sup>

Entendemos que la en “verdadera poesía” no importa el autor, sino sobre todo la belleza; se trata de poesía sublime cuya autenticidad es modelo para los versos de Antonio Machado.

De acuerdo con Manuel Alvar el primer libro de Machado, *Soledades, galerías y otros poemas*<sup>32</sup> se caracteriza por su melancolía y su romanticismo, así como por la influencia de Bécquer, dentro de la sección *Soledades*, aparece un poema que lleva por título “Cante hondo”; se trata de una suerte de silva asonantada<sup>33</sup> cuyo tema es la copla y la guitarra flamencas, que analizamos en el capítulo: “Recuperación de temas y motivos del mundo del flamenco en la poesía.”

También dentro del libro *Soledades*, en la sección *Galerías*, nos interesa la segunda parte del poema LXXVII, donde la idea de perderse se asocia a la Pena<sup>34</sup>, la embriaguez, la música, y la luna.

---

<sup>30</sup> Es un heterónimo de Antonio Machado, igual que su creador es profesor, en este caso de retórica.

<sup>31</sup> Antonio Machado, *Juan de Mairena I*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 355.

<sup>32</sup> En la primera edición de 1902, no incluye los 31 poemas de *Galerías*; en la edición de 1907 el título del libro es *Soledades. Galerías. Otros poemas*. El título definitivo es de la impresión de 1919 tal y como aquí aparece: *Soledades, galerías y otros poemas*.

<sup>33</sup> Decimos una suerte de, porque sólo hay un verso heptasílabo, todos los demás son endecasílabos, con ciertas rimas asonantes.

<sup>34</sup> Véase, en el capítulo de la copla flamenca, el apartado de la Pena andaluza.

Para lograr estos versos Antonio Machado se fija en la música de los cantes flamencos que recogió su padre, e intenta llevarla a la sonoridad de la poesía. Este mismo procedimiento, en el cual hay que sentir, o más bien oír, la música del flamenco, para después escuchar el silencio de la copla desnuda (sin música), nos parece que es el que también emplea Fernando Villalón (Sevilla, 1881-Madrid, 1930), quién nació en el seno de una familia aristocrática de Morón de la Frontera. No obstante desde niño prefirió acercarse al campo andaluz y convivir con mayores, gañanes y mozos de cuadra.<sup>35</sup> Quizás por ello comienza en 1904 su carrera como ganadero (dejando inconclusa la de derecho), que llegará a su fin en 1926, cuando se ve obligado a vender su último lote de ganadería, agobiado por las deudas. Este fracaso financiero lo lleva a dedicarse por completo a la literatura, donde podrá plasmar toda su experiencia en el campo andaluz. De acuerdo con José María de Cossío la autenticidad de su poesía se debe “al sentimiento directo de aquel ambiente, de aquel paisaje, de aquella tradición y de aquellas costumbres.”<sup>36</sup> Como consecuencia Gerardo Diego<sup>37</sup>, amigo del poeta, encuentra en la poesía de Villalón esa “voz ruda y campesina” que lo distingue de otros poetas popularistas o neopopularistas<sup>38</sup> de principios del XX. Para Cossío, “él es el que tiene más experiencia campera y popular.”<sup>39</sup> Diego advierte en este sentido que la poesía de Villalón trae a los poetas del 27 “bocanadas de aire caliente, relumbres y aromas de la vega baja.”<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> Vide Jacques Issorel, “Introducción”, en Fernando Villalón, *Poesías completas*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 9.

<sup>36</sup> José María de Cossío, “Prólogo” a *Poesías de Fernando Villalón*, Madrid, Editorial Hispánica, 1944, p. 19.

<sup>37</sup> Gerardo Diego, *apud* Pilar Moyano, *Fernando Villalón, el poeta y su obra*, Maryland, Scripta Humanística, 1990, p. 78.

<sup>38</sup> Más adelante hablaremos de las diferencias entre popularistas y neopopularistas.

<sup>39</sup> José María de Cossío, “Prólogo” a *Poesías de Fernando Villalón, op. cit.*, p. 19.

<sup>40</sup> Gerardo Diego, *apud* Pilar Moyano, p. 78.

En 1927 se imprime *Andalucía la baja*, libro de poemas de Villalón que incluye 9 secciones, si bien los pocos comentaristas que ha tenido esta obra (como Manuel Halcón, Jacobo Cortines o Carlos Murciano) han criticado lo que consideran la falta de unidad del conjunto, el hispanista francés Jacques Issorel<sup>41</sup>, en cambio, insiste, y con mucha razón, en que las diversas inquietudes del libro están unidas por el tema anunciado en el título: es decir, por Andalucía la baja, con su pasado mítico y ancestral, con su pasado histórico, con su presente, con su campo y sus ciudades, con su cante jondo, con sus personajes hechos de evocaciones y silencios.<sup>42</sup>

Apenas publicado el libro, Gerardo Diego escribe una reseña en *La Gaceta Literaria*,<sup>43</sup> donde lo califica de “distinto de todos...inesperado y áspero”; además invita a Villalón a “vestir definitivamente el traje de luces de la poesía.”<sup>44</sup>

De *Andalucía la baja* estudiaremos algunos poemas de la sección titulada “El alma de las canciones,” donde se aprecia el íntimo conocimiento que Villalón tenía del flamenco y del cante jondo (“Las sevillanas”, “Fandanguillos de Huelva”, Guajiras”), lo cual se observa en la manera original en que el poeta se acerca al mundo del flamenco. Su punto de partida son las coplas, andaluzas o flamencas<sup>45</sup>, que muchas veces colocará como epígrafe,

---

<sup>41</sup> El Dr. Jacques Issorel de la Universidad de Perpignan se ha dedicado a estudiar la obra de Villalón, podemos decir que es el crítico más autorizado.

<sup>42</sup> Jacques Issorel, “Introducción”, en *op. cit.*, p. 79.

<sup>43</sup> *La Gaceta Literaria* fue una revista de letras arte y ciencia, que se publicó quincenalmente en Madrid de 1927 a 1932. Precursora de las vanguardias en literatura es una de las revistas que más se identifica con la generación del 27.

<sup>44</sup> Gerardo Diego, “Escaparate de libros. Tres libros de poetas no profesionales”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de mayo de 1927, núm. 10, p. 4.

<sup>45</sup> Paul Hecht apunta que la diferencia entre la copla andaluza y la flamenca radica en que ésta incluye todos los modos del folklore regional, “pero contiene, además, un fondo y una textura de lamento crudo y delicado, una variedad de preocupaciones metafísicas de ‘situación límite’, y una veta de rebelión y protesta social.” *Vide* Paul Hecht, *apud* Pilar Moyano, pp. 662. Nosotros creemos que todas las coplas (y esto lo trataremos con detenimiento más adelante) cantadas por cantaores de flamenco (gran parte de ellas recogidas en el cancionero de *Demófilo*) son flamencas, no importa si su origen se remonta a la lírica peninsular más antigua o si fueron creadas por gitanos en el siglo XVI.

o intercalará en sus poemas, para crear con ellas algo distinto, que generalmente no respeta la métrica tradicional. La intuición del poeta encuentra en la brevedad de la copla todo un universo concentrado, que irá desentrañando, o glosando o amplificando en el transcurrir de sus versos.

Sobre “El alma de las canciones”, Issorel escribe que “el poeta deja de lado el costumbrismo, en pro de una búsqueda exigente y profunda de la ‘oscura raíz del grito.’<sup>46</sup> Su meta no es el cante, ni las canciones en sí, sino la sensibilidad, el dolor o la alegría que suscitó. El alma de las canciones pretende expresar lo inaudible de las músicas y cantos de Andalucía.”<sup>47</sup> Para entender la originalidad de Villalón en este sentido, Issorel hace una breve comparación con Manuel Machado y Lorca, que son sin duda los dos poetas más destacados en el terreno del cante jondo. Manuel Machado muy cercano al procedimiento de Ferrán “restituye el denso patetismo de las soleares y las seguriyas gitanas.”<sup>48</sup> Sus coplas, a diferencia de lo que sucede en “El alma de las canciones”, no sólo se ajustan a la métrica tradicional –como habíamos apuntado- sino que estilísticamente podrían confundirse con las populares. Mientras que Villalón con la materia prima del cante jondo crea algo diferente, que no deja de expresar la atmósfera y –como advierte Issorel- el sentimiento del mundo del flamenco. En este sentido Alberti –en su libro sobre Lope y la poesía del 27- apunta que algunos poetas, Lorca, a Villalón y él mismo, “íntimamente ligados a Lope” pertenecen a “esa tradición que recrea lo popular, que toma, para devolverlo reinventado.”<sup>49</sup> Señalando así la diferencia entre el popularismo y el neopopularismo. Los poetas popularistas que estudiaremos, Ferrán, y los hermanos

---

<sup>46</sup> Lorca, *Bodas de sangre*.

<sup>47</sup> Jacques Issorel, “Introducción”, en *op. cit.*, pp. 25-26

<sup>48</sup> Jacques Issorel, “Introducción”, en *op. cit.*, p. 26.

<sup>49</sup> Rafael Alberti, *Lope de Vega y la poesía contemporánea seguido de La pájara pinta*, París, Centre de Recherches de L’Institut D’Etudes Hispaniques, 1964, p. 5.



Machado, a la hora de escribir tienen como objetivo la copla popular, mientras que para los neopopularistas (Lorca, Alberti y Villalón) la copla popular es sólo el punto de partida.<sup>50</sup> La mirada del neopopularismo es más profunda y descubre -como veremos- el surrealismo popular. De acuerdo con Menéndez Pidal el neopopularismo sería más tradicional que el popularismo, ya que en él, el concepto de variante es más intenso y apunta hacia la vitalidad que es el alma de toda tradición.

En cuanto a la comparación de Villalón con García Lorca, Issorel advierte que Lorca en el *Poema del cante jondo* depura la copla flamenca buscando su quintaesencia que podría traducirse en patetismo desgarrado y sencillez trágica. De ahí “la predilección del poeta granadino por los cantes flamencos más graves: seguiriya, soleá, saeta, petenera.” En cambio Villalón “va más allá de la tragedia y del patetismo para explorar y descubrir las connotaciones más sutiles de las canciones.”<sup>51</sup> En los poemas que estudiaremos de “El alma de las canciones”, Villalón intenta, o bien la descripción de un cante<sup>52</sup> por medio de lo que éste expresa sustancialmente (lo cual implica, como veremos, la sinestesia y el modo *tab'*), o bien la descripción del lugar donde este cante sucede para recrear una atmósfera. Ambas descripciones se complementan para extender el campo semántico de lo que es un *palo* del flamenco. En ello estriba –de acuerdo con Issorel- el *non-dit* de la copla.

Es interesante mencionar otra diferencia entre Lorca y Villalón que señala José Luis Cano, el crítico opina que, si bien el acento lorquiano es más rico líricamente, el de Villalón es más auténticamente popular.<sup>53</sup> De acuerdo con Cano, pese a los datos cronológicos, no

---

<sup>50</sup> Vide Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 119-120, 268.

<sup>51</sup> Jacques Issorel, “Introducción”, en *op. cit.*, p. 26.

<sup>52</sup> Podría ser un sinónimo de *palo* con la excepción de que un *palo* puede ser sólo instrumental, y un cante debe llevar letra.

<sup>53</sup> Vide José Luis Cano, “El neopopularismo andaluz en la poesía de Villalón”, *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1973, p. 5.

se puede probar la influencia que encuentran algunos críticos del *Romancero gitano* en los romances de Villalón, ya que “Lorca idealiza con un lirismo más misterioso y culto que popular el mundo de los gitanos, mientras que Villalón gusta de evocar estampas de contrabandistas o marismeños, con un fondo de toros salvajes.”<sup>54</sup>

Habría que recordar también que Lorca en toda su vasta obra ha dedicado un libro entero (*Poema del cante jondo*) al mundo del flamenco; y otro (*Romancero gitano*), que si bien no está totalmente inspirado en el flamenco, sí tiene mucho que ver con este mundo. Mientras que Villalón sólo dedica expresamente dos secciones de sus libros al flamenco, “El alma de las canciones”, anteriormente comentada; y del libro *Romances del 800* (1929), la sección denominada “Gacelas,”<sup>55</sup> Título que -a diferencia de las gacelas de Lorca- no tiene nada que ver con la poesía persa o árabe. En cambio, en este poemario, tanto las formas métricas (la *soleá* de tres versos y la cuarteta romanceada) como el estilo se ajustan perfectamente a la copla flamenca. A su vez temas y motivos de las “Gacelas”: la fragua, el viento personificado, el erotismo del pelo, el simbolismo de un fruto que cae, la fuente, la rosa, el espejo de agua, entre otros, coinciden con temas y motivos recurrentes en la lírica flamenca. A la hora de acercarnos al estilo y las formas tradicionales en la poesía culta analizaremos algunas “Gacelas.”

Otro poeta interesado en el mundo del flamenco fue Gerardo Diego (Santander, 1896-Madrid, 1987), quien inició sus estudios de música a muy temprana edad<sup>56</sup>, lo cual le permitió llegar a ser –además de un gran poeta- un pianista virtuoso y un agudo crítico

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

<sup>55</sup> La gacela se emplea principalmente en la lírica persa, es un poema corto de tema casi siempre erótico, con una métrica determinada (Vide Emilio García Gómez, “Nota”, en García Lorca, *Divan del Tamarit, Seis poemas gallegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Edición Crítica de Andrew A. Anderson, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p. 184.)

<sup>56</sup> Vide Antonio Gallego, “Introducción”, a Gerardo Diego, *Poemas musicales (Antología)*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 19.

musical<sup>57</sup>. A lo largo de toda su obra poética puede apreciarse la intención de ayuntar música y poesía, que se logra con gran belleza, ya sea “mediante la fluidez del ritmo, o “mediante la traslación de determinadas formas compositivas a la música,” siempre a partir de la idea de que música y poesía son dos artes sonoras.<sup>58</sup> Por poner un ejemplo, el mismo Diego describe así el proceso de creación de su poemario *Nocturnos de Chopin*:<sup>59</sup>

Volviendo a mi trabajo parafrástico de 1918, he de decir que mi propósito fue el de decirme a mí mismo en voz baja lo que la música de los nocturnos me sugería cuando la tocaba al piano. Algunos arranques, finales, ritmos insinuantes, oposiciones y modulaciones internas, armonías sutiles, me parecían tan expresivos que casi me decían con palabras su mensaje... Pero ya era más peliagudo organizarlos en estrofas y comprometerme a continuar interpretando la totalidad de los nocturnos. Cuando me atreví a tal proyecto, me propuse evitar a toda costa la monotonía, que no hubiera dos paráfrasis con la misma estrofa o tipo de verso. Los ritmos debían derivar, si era posible, del mismo ritmo de la música.<sup>60</sup>

Un procedimiento similar –buscando trasladar los ritmos y armonías de la música a la poesía – es el que Diego empleará a la hora de traducir la música del flamenco a un verso, a una clausula rítmica o a una imagen. Para Diego el concepto de “imagen múltiple”<sup>61</sup> define el poder evocativo de la música y la poesía, que no se reducen a un solo significado referencial ni a una sola imagen. En este sentido Diego trabaja con la expresión meramente musical de la palabra: “Las palabras no dicen nada, pero lo cantan todo,”<sup>62</sup> reza uno de sus versos.

---

<sup>57</sup> Vide Cristóbal L. García Gallardo *et al*, *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada / CDMA, 2010, p. 71.

<sup>58</sup> Vide *idem*.

<sup>59</sup> Se trata de un poemario que incluye diecinueve poemas, que son cada uno una paráfrasis de los 19 nocturnos de Chopin.

<sup>60</sup> Gerardo Diego, *apud* Antonio Gallego, “Introducción”, a Gerardo Diego, *Poemas musicales (Antología)*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 30.

<sup>61</sup> Gerardo Diego, “Nota al pie núm. 25” en Antonio Gallego, “Introducción”, a *op. cit.*, p. 39.

<sup>62</sup> Gerardo Diego, “Imagen múltiple”, en Antonio Gallego, “Introducción”, a *op. cit.*, p. 39.

“Poesía en el más puro sentido de la palabra” es imagen múltiple, a su vez la música “es sustancialmente el arte de las imágenes múltiples.”<sup>63</sup> La música se caracteriza por su indefinición semántica, al no estar ligada a un solo referente tiene la capacidad de evocar una serie de imágenes de carácter subjetivo. En este sentido Diego advierte que “con palabras podemos hacer algo muy semejante a la música, por medio de las imágenes múltiples.”<sup>64</sup> Para Diego la música de la palabra es un espejo de esas imágenes, a su vez cada imagen del mundo objetivo tiene su música silenciosa. De acuerdo con esto, Diego – igual que Bergamín- encuentra en el toreo una música callada que es el flamenco.

Desde los 14 años, y a lo largo de toda su vida, nuestro poeta sintió una gran pasión por el mundo de los toros. De ahí la inspiración que lo llevó a crear el poemario, *La suerte o la muerte. Poema del toreo* (1963), en el que reúne todos sus poemas taurinos escritos entre 1926 y 1963. De *La suerte o la muerte* estudiaremos sólo algunos versos de la “Oda a Belmonte,” donde aparece la luna personificada y el río Betis tocando un *palo* de flamenco.

En una conferencia en Deusto<sup>65</sup> en 1959, Gerardo Diego confiesa que tanto la fiesta nacional como una música en particular (la *Suite Iberia* de Albéniz) lo llevaron a descubrir el universo de Andalucía: el cante flamenco, pero también el madrigal culto, la copla popular, y al mismo tiempo Bécquer y los poetas áureos; la escuela sevillana de pintura (Murillo, Velázquez, Zurbarán), los patios cordobeses, la muerte que se bebe sorbo a sorbo, la arquitectura mudéjar, la luna aljamiada. Su amor por Andalucía lo llevó a escribir *El jándalo* (*Sevilla y Cádiz*, 1964), poemario que estudiaremos, donde se entiende que el

---

<sup>63</sup> Gerardo Diego, “Nota al pie núm. 25” en Antonio Gallego, “Introducción”, a *op. cit.*, p. 39.

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> Se trata de la Universidad de Deusto, en Bilbao, universidad jesuita donde Diego había estudiado. *Vide* Antonio Gallego, “Introducción”, a *op. cit.*, p. 24.

*jándalo*<sup>66</sup> es el poeta. Manuel Machado después de leer alguno de sus versos le dijo a Diego que era un verdadero *jándalo*.<sup>67</sup> Un *jándalo* que, igual que un andaluz, siente la vida como un ir muriendo y bebe la muerte sorbo a sorbo.

Tal vez se trate de la misma muerte, ese lienzo oscuro y callado sobre el cual Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 1898-entre Víznar y Alfacar, 1936) dibujaba sus coplas, asegurándose de que en la oscuridad se dejara escuchar el silencio. En cuanto al amor de Lorca por el flamenco, ya se ha escrito mucho. Quizás el mejor ejemplo de esa pasión sea el Primer Concurso de Cante Jondo, que el poeta organizó, junto con otros intelectuales –entre ellos Manuel de Falla-, en Granada, en 1921. Este concurso es en definitiva fuente de inspiración de otra de las obras que estudiaremos: *Poema del cante jondo*<sup>68</sup> (1921-1922), libro donde también aparecen los *palos* flamencos, en poemas como “El paso de la siguiriya” o “La soleá.” Hay que añadir que el poeta granadino trabó amistad con los mejores cantaores de la época, y que además tomaba clases de guitarra flamenca.

García Lorca no sólo fue un apasionado del flamenco, sino también –en términos generales- de toda la tradición popular hispánica, cuya lírica se remonta a las *jarchas* mozárabes. La copla flamenca, como veremos con más detenimiento, asimila -y algunas veces transforma- esta tradición, sobre todo en lo que respecta a la simbología. Nuestro poeta conocía con profundidad los símbolos tradicionales, así como su evolución en las coplas flamencas, y fue capaz de refuncionalizarlos e invertir sus valencias, para crear un mundo poético que, en el sentido más vital del término, es tradicional. Tradicional y a su vez es vanguardista, aunque parezca una paradoja. En este sentido estudiaremos, en su

---

<sup>66</sup> Así se le llama al que viaja a Andalucía sin ser andaluz y vuelve con el acento y las costumbres de allí.

<sup>67</sup> Vide Antonio Gallego, “Introducción”, a *op. cit.*, p. 111.

<sup>68</sup> El libro se publicó por primera vez en 1931 (Ediciones Ulises, Madrid).

momento, cómo el surrealismo puede encontrar sus antecedentes en la lírica popular más antigua.

En el *Romancero gitano*<sup>69</sup> (1924-1927), Lorca lleva la musicalidad de nuestra lengua a la cima. Los recursos musicales del lenguaje tradicional (anáforas, paralelismos, actualizaciones dramáticas, etc.) alternan con figuras de gran sofisticación sin que por ello se pierdan en ningún momento ni la naturalidad ni la transparencia. Las resonancias populares encuentran su cauce entre metáforas surrealistas e imágenes imposibles,<sup>70</sup> donde el erotismo simbólico de la luna puede expresar simultáneamente muerte. Allí donde el oximorón y la paradoja generan la tensión contrapuntística del poema. Toda la naturaleza tiene voz porque aparece simbolizada. Su erotismo dialoga con la presencia inminente de la muerte.

Si analizamos la organización estrófica del *Romancero gitano*, no hallaremos ningún *palo*. Sin embargo, el romance —es decir la composición no estrófica con la que Lorca construye su romancero— “está considerado como un palo... si bien puede realizarse por *soleá* o por *bulerías*.”<sup>71</sup>

El romance es una de las formas métricas que también utiliza Emilio Prados (Málaga, 1899-México, 1962) en su poemario *Jardín cerrado* (1946), donde Juan Larrea encuentra además *soleares* y *fandanguillos* (*palos* del flamenco), no solamente por que se fija en la forma y la musicalidad que evoca la copla flamenca, sino porque según él,

---

<sup>69</sup> Se publicó por primera vez en la editorial de la *Revista de Occidente* (Madrid, 1928), bajo el título de *Primer romancero gitano*.

<sup>70</sup> Se trata de aquellas imágenes poéticas muy difíciles de visualizar, por ejemplo los versos de Lorca: “El sueño va sobre el tiempo / flotando como un velero. / Nadie puede abrir semillas / en el corazón del sueño.” de la obra de teatro *Así que pasen cinco años*.

<sup>71</sup> Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *op. cit.*, p. 53. (Por *soleá* o por *bulerías* se entiende que el romance puede cantarse acompañado por el compás y la armonía que caracterizan a cada uno de estos dos *palos*: *soleá* o *bulerías*).

*Jardín cerrado* gira en torno a un álamo, un árbol que en sus palabras “es el pueblo mismo.”<sup>72</sup>

Sin duda Emilio Prados se había empapado de la cultura popular andaluza, pasaba horas conversando con los pescadores malagueños<sup>73</sup>; además es sabido que su padre, Emilio Prados Naveros, le recitaba coplas flamencas.<sup>74</sup> Más tarde don Manuel de Falla lo invitará a participar en la organización del Primer Concurso de Cante Jondo, antes mencionado. De la mano del compositor conocerá a otros músicos importantes de la época<sup>75</sup>, los llamados músicos de la generación del 27<sup>76</sup>. Este ambiente, sin duda, lo llevará a profundizar en la relación música-poesía, que para el poeta es esencial a lo largo de toda su obra; a tal punto que Antonio Carreira considera algunos poemas de Prados como pura *ars sonora* o fronterizos entre música y poesía.<sup>77</sup>

Es importante mencionar la admiración que Prados sentía por Lorca, con quien pudo trabar amistad en la Residencia de Estudiantes de Madrid. La influencia del poeta granadino en buena parte de la obra de Prados -sobre todo en cuanto a la musicalidad- es significativa. Por dar un ejemplo, ya en *Calendario incompleto del pan y el pescado* (1933-1934, obra relativamente temprana) José Manuel López de Abiada encuentra una

---

<sup>72</sup> Vide Juan Larrea, “Ingreso a una transfiguración”, en Emilio Prados, *Poesías completas* (tomo I), Comunidad de Madrid / Visor, Madrid, 1999, pp. 753-754.

<sup>73</sup> De hecho su poemario *Calendario incompleto del pan y el pescado* (1933-1934) fue escrito para ser leído a marineros y obreros malagueños. Se trata nuevamente de romances y métricas populares, vide José Manuel López de Abiada, “La poesía política de Emilio Prados,” en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), El Colegio de México, 1992, pp. 868-869.

<sup>74</sup> Vide Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, “Prólogo”, en Emilio Prados, *Poesías completas* (tomo I), Comunidad de Madrid, Madrid, 1999, pp. 13, 33.

<sup>75</sup> Vide Francisco Chica, “Emilio Prados: cuestiones esenciales”, en *Emilio Prados, un hombre un universo*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2000, p. 18.

<sup>76</sup> Clasificación adoptada por Cristóbal L. García Gallardo y otros musicólogos e historiadores de la música, que encuentran vínculos entre la generación musical y la literaria, vide Cristóbal L. García Gallardo *et al*, *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada / CDMA, 2010, pp.7-8.

<sup>77</sup> Vide Antonio Carreira, “La construcción del libro y del poema en Emilio Prados”, en *Emilio Prados, un hombre un universo*, *op cit*, p. 176.

“deliberada adopción de imágenes y giros lorquianos.”<sup>78</sup> Por su parte Aguinaga y Carreira advierten que “fue Federico para Emilio el ejemplo a seguir en la voluntad de creación poética.”<sup>79</sup> En este sentido más adelante podremos observar las coincidencias entre la poesía de Lorca y la de Prados, no sólo en cuanto a los recursos musicales del lenguaje tradicional (anáforas, paralelismos, y otras figuras de repetición), sino también en cuanto al nuevo tratamiento de los símbolos tradicionales asimilados por la copla flamenca.

Hay que mencionar también la estrecha relación amistosa entre Prados y Villalón, la cual, sin duda, tuvo que ver con la publicación de dos poemarios de éste, *La toriada*, y *Romances del 800*, en la revista *Litoral*, dirigida por Prados y Altolaguirre. A su vez *Papel de aleluyas*, revista de Villalón, publica diversas obras de Prados. Ambos poetas mantenían correspondencia. En un fragmento de una carta (publicado por José María Barrera López) de Prados a Camilo José Cela, el poeta malagueño se refiere a Villalón como un “auténtico poeta”, que “tiene gracia y ángel, vuela y no llora.”<sup>80</sup>

De *Jardín cerrado*, estudiaremos algunos poemas, sobre todo del libro primero, lo que nos interesa es observar cómo la cultura popular puede fusionarse con la más sofisticada cultura literaria y filosófica, sobre todo con el surrealismo, sin perder por ello su esencia.

En *Jardín cerrado* abundan temas y motivos de la copla flamenca tradicional, como la fuente, el río, el olivo, el pañuelo, el sueño, la luna, la rosa, etc. Muchos de ellos son

---

<sup>78</sup> José Manuel López de Abiada, “La poesía política de Emilio Prados,” en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), El Colegio de México, 1992, p. 869.

<sup>79</sup> Antonio Carreira y Carlos Blanco Aguinaga, “Prólogo”, en Emilio Prados, *Poesías completas* (tomo I), Comunidad de Madrid / Visor, Madrid, 1999, p. 23.

<sup>80</sup> Carta de Prados a Cela, en José María Barrera López, “Emilio Prados en tres revistas andaluzas del 27(*Mediodía, Papel de Aleluyas, Islas*)”, en *Emilio Prados, un hombre un universo*, op. cit., p. 85.



también símbolos que expresan nuevos significados, generalmente adquiriendo valores antitéticos.

Como veremos, la Pena andaluza también aparece en *Jardín cerrado*, especialmente en poemas como “Tres coplas de llanto”<sup>81</sup>, o “Cantar triste,”<sup>82</sup> donde puede apreciarse con toda su belleza y complejidad. El sentido lírico de la Pena se expresa por medio de una naturaleza personificada que, igual que en la copla flamenca, tiene su propia voz: la luna, la flor, el viento, la noche en *Jardín cerrado*, no solamente cantan sino que lloran, no solamente lloran -como ocurre en las coplas flamencas- sino que son esencialmente llanto: “¡Que el agua es llanto! / (Canta la piedra.) / ¡Llanto es la piedra! / (El agua canta.) / ¡La estrella es llanto! (Canta la noche.) / ¡Llanto es la noche! / (Canta la estrella).”<sup>83</sup>

También nos acercaremos al poemario *Mínima muerte* (1944), donde Prados recrea la idea del cuerpo como prisión que aparece tanto en la tradición flamenca como en la mística del cuerpo. Asimismo intentaremos relacionar la paradoja existencial (ser es dejar de ser), recurrente en la poesía mística (influencia central en *Mínima muerte*<sup>84</sup>), con el mundo del flamenco que implica una manera de vivir.

Otro gran conocedor del flamenco era el poeta Luis Rius (Tarancón, 1930– México, 1984). Su padre Luis Rius Zunón fue un amante del folclor español, con lo cual desde niño estuvo en contacto con la poesía popular, que sería una influencia central en su obra poética. A los ocho años tuvo que salir de España, ya que su padre fue un exiliado de la

---

<sup>81</sup> Emilio Prados, “Tres coplas de llanto”, EL dormido en la yerba, en *Jardín cerrado, Poesías completas I*, *op. cit.*, pp. 868-869.

<sup>82</sup> Emilio Prados, “Cantar triste” en *ibid.*, p. 844, vv. 16-21.

<sup>83</sup> Emilio Prados, “Copla”, Jardín perdido, en *Jardín cerrado, Poesías completas* (tomo I), *op. cit.*, p. 815 (vv. 1-8).

<sup>84</sup> Vide Francisco Chica, *op. cit.*, p. 29.

guerra civil.<sup>85</sup> Luego de vivir tres años en Francia, llegó a México en 1939 donde vivió hasta su muerte. Aunque en México pudo desarrollarse plenamente como poeta y como profesor de literatura, Luis Rius siempre se sintió desterrado, pero no por el hecho de haber salido de España, sino porque –para Rius- el destierro es una condición de todo hombre:

Todo hombre, tiene en su misma sustancia original el estigma del destierro.  
¿Destierro de dónde? Del Ser, del tiempo, de los otros hombres, de sí mismo  
Incluso.<sup>86</sup>

Este destierro existencial nos remite al nomadismo existencial<sup>87</sup> de los gitanos así como al mundo del flamenco: el maestro Manolo Sanlúcar nos decía en uno de sus cursos que la palabra “flamenco” significa desterrado. El músico de flamenco (así como nuestro poeta) necesita sentirse desterrado, para que –por medio del arte- pueda encontrar, aunque sea momentáneamente, su patria verdadera que apunta hacia el mítico origen. En un poema de Rius dedicado al cantaor Enrique Morente, la voz tiene el sentido de regresarnos por un instante al un mundo primigenio de donde nace el cante, donde dejamos de ser desterrados. En ese mundo (que se percibe más con el delirio que con la razón) todo se corresponde como en el poema de Baudelaire. Todo se reconcilia, lo escindido se religa.

En un ensayo sobre el “Arte de extranjería”<sup>88</sup> de Rius, Gabriel Rojo apunta que el poeta percibe la “realidad” racional como un “mundo escindido, impenetrable...El ritmo de la danza, por mostrar sólo un ejemplo, puede marcar al mundo con su nota de armonía y

---

<sup>85</sup> Vide Arturo Souto, “Introducción”, a Luis Rius, *Verso y prosa*, México, FCE, 2011, pp. 9, 12.

<sup>86</sup> Luis Rius, *apud* José Paulino, “La poesía de Luis Rius. Estudio,” en *Cuestión de amor y otros poemas*, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998, p. 201.

<sup>87</sup> Concepto acuñado por el antropólogo francés Jean-Pierre Liégois, en su libro, *Los gitanos*, para describir una conducta que él encuentra como denominador común en la diversidad del mundo gitano. De esto hablaremos con detenimiento más adelante. La idea es que el gitano siempre está viajando interiormente aunque no cambie de territorio.

<sup>88</sup> Se trata de un poema de Rius que aparece en el poemario *Cuestión de amor y otros poemas*, Pero en la reciente edición del FCE, *Verso y prosa*, “Arte de extranjería” sirve de título para agrupar una serie de poemarios.

convertirlo en sólo ritmo.”<sup>89</sup> La “analogía –advierte Octavo Paz- concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima....Si el universo es un texto o un tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo.”<sup>90</sup> El ritmo del baile flamenco (que sucede en un instante borgeano<sup>91</sup>) reconcilia al poeta con la totalidad. El compás mágico que se despliega en doce pulsos puede caber en uno solo, así como el universo borgeano puede caber en una sola esfera tornasolada, en una sola visión, en un solo instante. En este sentido la sensación que nos dejan los doce pulsos es que ah pasado sólo un pulso que los contiene. En el poema “seguiriya gitana” (inspirado en este *palo* del flamenco aunque no tenga la forma métrica de la *seguiriya*), el ritmo en contrapunto con el grito de la *seguiriya* va entrando en la sangre. El compás flamenco con su misterio resuena en los versos de Rius expresando la vida y la muerte en un solo pulso, allí donde el cuerpo de la bailaora es ritmo silencioso acompañado por el taconeo que percute en el tablao. La danza dionisiaca que sublima el deseo sexual se desdibuja en el sonido de la palabra, el cuerpo de la bailaora expresa una totalidad donde nada es forma, todo es transformación; de ahí que Rius encuentre en el agua una metáfora de la danza.

En el poemario que estudiaremos, *Canciones a Pilar Rioja* (1969), Rius consigue expresar un sentimiento que se desvanece para ser otro y nunca repetirse como los movimientos de la bailaora, como el agua. En este sentido José Bergamín, inspirado en un verso de Lope, habla de “las artes mágicas del vuelo”<sup>92</sup> (“sin huella o trazo literal que

---

<sup>89</sup> Gabriel Rojo, “Luis Rius y el arte de extranjería”, en *Poesía y exilio, los poetas del exilio español mexicano*, México, El Colegio de México, 1995, p. 458.

<sup>90</sup> Octavio Paz, “Analogía e ironía”, en *Los hijos del limo*, en *La casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (tomo I), México, FCE, 1994, p. 389.

<sup>91</sup> El mejor ejemplo es la visión aléfica donde no existe la sucesión sino que todo acontece simultáneamente, es decir que la totalidad cabe en un solo instante.

<sup>92</sup> José Bergamín (en *La música callada del toreo*) se refiere así a las artes de improvisación que integran el flamenco, es decir al cante, al baile y el toreo. En el capítulo del baile ahondaremos en el tema.

señalen su ruta para repetirse”<sup>93</sup>), se refiere al toreo, al baile y al cante flamencos, tres artes que se caracterizan por la improvisación.<sup>94</sup> Justamente en la improvisación del baile encuentra Rius esa eternidad que de manera paradójica se oculta en lo efímero, en una nota recién creada, en el cuerpo de una mujer que se escapa perseguido por la guitarra, en las manos que hablan con la luna, en una música invisible que lleva la semilla de las danzas primitivas en un diálogo con la naturaleza.

Cada uno de nuestros ocho poetas participa de este diálogo; cada uno a su manera expresa en sus versos el sentido de “Las artes mágicas del vuelo”, ya sea con la brevedad de una copla, ya sea con un verso largo y cadencioso. Siempre buscando en la intimidad de ese misterio que guarda el mundo sincrético del flamenco. Se trata entonces de estudiar la manera en que cada uno de estos ocho poetas se acerca al flamenco, empezando –como apunta Joel Caraso<sup>95</sup>- por el ritmo. Un ritmo que se sostiene, en el flamenco, con el rigor del compás, y en la poesía, con la medida del verso. Lo que nos proponemos, en fin, es describir la forma en que estos ocho poetas dialogan con el flamenco para convertirlo en algo distinto que, sin embargo, no deja de vincularse estrechamente con un mismo mundo de experiencia. Porque en la expresión poética volvemos a encontrarnos ante el grito desgarrado del hombre arrancado de su origen, grito que el poeta transforma en la música de la palabra.

La primera parte de la tesis está dedicada a la copla flamenca, la intención es que el lector se empape de esta tradición: que pueda identificar la sonoridad, tanto de las coplas transcritas directamente de la música como de las coplas de antologías. Por ello se

---

<sup>93</sup> José Bergamín, *La música callada del toreo*, Madrid, Turner, 1994, p. 39.

<sup>94</sup> Vide José Bergamín, *op. cit.*, p. 39.

<sup>95</sup> Vide Joel Caraso, “Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero”, en Nigel Dennis (ed.), *En torno a la poesía de José Bergamín*, Lleida, Pages Editors, 1995, p. 123.

presentarán temas, motivos y símbolos tradicionales, a su vez se distinguirán las características de las letras de cada uno de los *palos*. Se busca que, a la hora de acercarse a los poetas cultos, en la segunda parte, el lector pueda apreciar cómo esta tradición ha sido asimilada y transformada.

En el primer capítulo de la primera parte, “Genealogía de la copla flamenca: entre letra y música”, expondremos los diversos puntos de vista sobre el origen de la copla, la cual –como veremos- entraña música y letra.

En el segundo capítulo, “Características de la copla flamenca”, discutiremos las características de la copla, que incluyen las formas métricas, temas centrales, algunos rasgos poéticos y retóricos, clasificaciones dentro del género, el carácter popular y/o tradicional, y cómo el mundo figurativo del andaluz se dibuja en la copla.

El tercer capítulo comprende propiamente al *corpus* de las coplas flamencas, que está dividido en coplas de antologías y coplas transcritas directamente de grabaciones; las primeras están agrupadas por temas, tópicos y motivos; y las segundas, por *palos*.

Todos los contenidos de la primera parte –como hemos venido diciendo- son una preparación para que el lector pueda acercarse a la segunda parte de la tesis e identificar temas, motivos y símbolos del mundo del flamenco en los poemas cultos. Pero sobre todo, lo que más nos interesa es que el lector pueda reconocer la sonoridad y la cadencia de la copla flamenca en los poemas que se han inspirado en ella.

La segunda parte de la tesis, “La poesía y el flamenco”, trata propiamente el tema de la tesis: cómo estos ocho poetas cultos se acercan –cada uno a su manera- al mundo del flamenco.

En el primer capítulo de la segunda parte, “Antecedentes: de las prácticas de la copla flamenca a la reelaboración en el plano poético”, observaremos de qué manera los poetas trabajan con la materia tradicional, para transformarla en algo distinto, que no deja de ser tradicional en el sentido pidaliano del término, pero que ahora además pertenece a la poesía culta. En su totalidad este capítulo se basa en ciertos poemas de Prados y Lorca que tienen la capacidad de transformar la tradición.

El segundo capítulo, “Formas y estilos tradicionales en poemas cultos,” está dedicado a ciertos poemarios que consiguen recrear el estilo y la musicalidad de las coplas flamencas, pero que no dejan de tener ciertos rasgos cultos. Lo interesante es observar cuáles son estos rasgos. En este sentido se trata de una suerte de transición entre la poesía popular y la culta. Un paso intermedio antes de estudiar otros poemarios que ya no intentan imitar formalmente a las coplas flamencas. De acuerdo con esto ordenamos los cuatro poemarios que abordaremos cronológicamente, de tal suerte que el último a estudiar, “Gacelas” de Fernando Villalón, es el que se aleja más de las coplas flamencas, sin perder ni la forma ni el estilo.

Los dos primeros poemarios de este capítulo son *La soledad* (1861) y *La pereza* (1871) de Augusto Ferrán. Entre uno y otro ya se puede apreciar una transición de lo popular a lo culto. Lo interesante es observar este proceso, cómo el poeta se va alejando de la imitación y va encontrando su propia voz, sin dejar de ajustarse al estilo y a las formas métricas tradicionales.

El tercer poemario a estudiar en este capítulo es *Cante hondo* (1912) de Manuel Machado, otro poeta que intenta imitar la forma y el estilo de las coplas flamencas; a tal punto que –según él mismo dice– su mayor recompensa es que sus coplas se confundan con

las populares. No obstante sí se pueden apreciar en ellas ciertos rasgos cultos. Lo que sería muy difícil decir es si las coplas de *La soledad* se acercan más a lo popular que las de Manuel Machado. En cambio es claro que las coplas de “Gacelas” (1929) de Fernando Villalón (cuarto poemario que estudiaremos) sí se alejan temáticamente de las populares, sobre todo porque tienen la virtud de refuncionalizar los símbolos tradicionales.

El tercer capítulo, “Recuperación de temas y motivos del mundo del flamenco en la poesía”, trata sobre todo de la relación entre música y poesía: cómo una escala modal andalusí puede desplegar sus significados en el interior de un poema; cómo el compás flamenco -más allá de su sentido meramente musical- está lleno de connotaciones poéticas. Cómo el carácter efímero de la música se deja sentir en el poema. Cómo se relaciona la guitarra con el agua y la luna.

El cuarto capítulo está totalmente dedicado al baile flamenco, en él analizaremos, sobre todo, el poemario *Canciones a Pilar Rioja*, que Rius dedica a una bailaora de flamenco, intentando siempre relacionarlo con el baile sobre el tablao. Además aparecen fragmentos de “Vicente Escudero” (poema que Gerardo Diego dedica a este bailar) y “Las sevillanas” de Villalón. Para complementar el análisis de la poética de Rius, en este capítulo incluimos también ciertos poetas de los cuales citamos sólo algunos versos inspirados en el baile flamenco: de Daniel Pineda Novo, un cuarteto del soneto dedicado a “Sara Baras”; de Alberti algunos versos dedicados al baile de Micaela Flores Amaya “La Chunga”; de Manuel Beca Mateos, algunos versos del poema “Gabriela” dedicado a una bailaora; de Salvador Rueda dos versos de su poema “Bailaora;” de Eduardo Blanco Amor, un fragmento de su “Bulería gitana”; de Rafael Alberti, algunos versos dedicados al baile de Micaela Flores Amaya “La Chunga”), y de Manuel Ríos Ruiz, algunos versos del

romance “Herencia y presencia (Homenaje a Tía Juana de la Pipa).” Todos estos poetas enriquecen con sugerencias y matices no sólo la poética dancística de Luis Rius, sino también todo el concepto del baile que intentamos exponer en el capítulo correspondiente.

A través de este recorrido musical y poético intentamos encontrar vínculos entre el mundo de la poesía y el mundo sincrético del flamenco. Vimos cómo la copla flamenca ha permeado –de diversas maneras- en ciertos poetas españoles de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX; a su vez encontramos características de la música flamenca en estos poetas. También pudimos identificar cómo estos poetas enriquecen la simbología tradicional, ya sea vinculándola con otros campos semánticos, ya sea combinando varios símbolos de manera novedosa.

Podemos concluir esta introducción agrupando a algunos de nuestros poetas: Ferrán y Manuel Machado participan plenamente del proceso de tradición oral del flamenco ya que muchas de sus coplas han sido asimiladas por el repertorio de los cantaores. En cuanto a la poesía de Lorca en este sentido –en términos generales- sólo han permeado fragmentos de su *Romancero gitano*.

Por su parte, Lorca y Prados son los poetas que en definitiva han sabido llevar a su máxima sofisticación, tanto la simbología tradicional hispánica, como los paralelismos del lenguaje tradicional y las construcciones paralelísticas interestróficas de corte popular.

Otro grupo integrado por Ferrán, Manuel Machado y Fernando Villalón queda enmarcado en el segundo capítulo, como ya explicamos, porque estos tres poetas coinciden en sus procedimientos formales y estilísticos a la hora de acercarse a la copla flamenca.

La intención es, a fin de cuentas, entender cómo la estética de “las artes mágicas del vuelo” puede traducirse en poesía, en principio por medio de la imitación, sobre todo en el



caso de Ferrán y Manuel Machado. Una imitación que inevitablemente entraña rasgos cultos, que pueden distinguirse tanto en el estilo como en las imágenes y en ciertos giros sintácticos. Lo cual no implica que –como ya hemos dicho- dicha imitación no pueda ser asimilada con gran naturalidad por el repertorio flamenco de tradición oral.

Un caso aparte es el de Fernando Villalón que consigue recrear en sus gacelas las resonancias, el estilo, y la forma de las coplas tradicionales, pero también combina estos elementos con imágenes y temáticas que se alejan de la tradición popular.

En el caso de Lorca y Prados ya no hay ninguna intención de imitar, sino de transformar y evolucionar. Como veremos estos poetas, siempre partiendo de la materia prima, transforman y evolucionan, tanto las formas tradicionales de versificación como las estructuras interestróficas. A su vez desarrollan nuevas valencias en la simbología tradicional hispánica, a partir de lo cual pueden generar imágenes imposibles que se acercan al surrealismo. Si llevamos a sus últimas consecuencias la concepción de tradicionalidad pidaliana, el trabajo de estos poetas es la evolución natural de un proceso tradicional, que vive de sus variantes. En este sentido una de las aportaciones más valiosas de este trabajo consiste en hacer una lectura de las poéticas vanguardistas de Prados y Lorca a la luz de la tradición simbólica y formal de la lírica hispánica.

El resto de los poetas traduce -ya no en un sentido tradicional- atmósferas, campos semánticos, imágenes y temas que provienen de la estética del flamenco, para relacionarlos con otros contextos filosóficos y literarios. En estos casos el estilo y la forma pueden o no acercarse a las formas tradicionales.

En general, incluyendo a los poetas que tienden a la imitación, podemos hablar de una suerte de traducción que implica depurar el lenguaje y las imágenes, así como traducir

en palabras toda una estética visual y sonora. Se trata, como ya hemos sugerido, de traducir todo un mundo sincrético de experiencia en poesía.

En todas las coplas populares respetaremos la ortografía de sus respectivas antologías. Asimismo en las coplas transcritas directamente de la música intentamos ajustarnos al acento de cada cantaor.

Algunas coplas que presentamos en este trabajo fueron transcritas de diversos videos de You Tube. Con la finalidad de que el lector pueda acceder a ellas (y que también tenga la posibilidad de ver cómo se cantan) hemos creado un canal de You Tube cuya dirección es la siguiente:

<https://www.youtube.com/channel/UCX3VX0mlPwyB6v8oAnV6Omg/feed>. Estas coplas se citarán, en notas al pie, de la siguiente manera: en canal de You Tube, seguido del nombre con que se pueden identificar en el canal de videos.

Añadimos también un glosario de términos del mundo del flamenco en general (incluyendo términos del baile y del toreo). El lector podrá encontrar muchas de estas definiciones en las notas al pie, no obstante siempre que lo requiera podrá también remitirse al glosario.

Por último añadimos dos tablas de métrica y música donde el lector podrá encontrar los principales *palos* del flamenco, e identificar la forma métrica que corresponda a cada uno de ellos así como sus características musicales

## PRIMERA PARTE, LA COPLA FLAMENCA

### 1. Genealogía de la copla flamenca: entre letra y música

#### 1.1 Orígenes y características de la letra

En cuanto a los orígenes de las letras flamencas existen básicamente dos posturas: algunos investigadores, Antonio Carrillo Alonso, Mercedes Pradal y Cristina Cruces, encuentran el origen de la copla flamenca<sup>96</sup> en la lírica andaluza más antigua. Mientras que Félix Grande, sin negar los antecedentes culturales del Al-Ándalus, hace énfasis en que la copla flamenca fue gestada y conformada por los gitanos<sup>97</sup>, especialmente en la cárcel, entre los siglos XVI- XVIII.<sup>98</sup>

Defendiendo la primera postura, Antonio Carrillo Alonso apunta que la copla flamenca se remonta a las *jarchas*,<sup>99</sup> a finales del siglo IX,<sup>100</sup> se trata de cancioncillas escritas en romance, acompañadas de instrumentación, que sirven de cierre a las

---

<sup>96</sup> Llamaremos coplas flamencas a todas aquellas coplas que pertenecen al repertorio de los cantaores de flamenco tal como lo hizo don. Antonio Machado y Álvarez -que usaba el seudónimo *Demófilo*- en su célebre antología, *Colección de cantes flamencos*, primer trabajo serio de su clase. Donde se incluyen sin distinción tanto las coplas que pertenecen a la tradición de la lírica hispánica más antigua, como las coplas gestadas por los gitanos en el siglo XVI.

<sup>97</sup> Hay que mencionar que, en su *Antropología y flamenco*, la misma Cristina Cruces (a pesar de que, como hemos visto, está de acuerdo con el origen primitivo del flamenco) apunta cómo los gitanos defienden a ultranza, “casi como su más elevado bien patrimonial, el peso y la singularidad de su papel en la génesis, evolución y actual pervivencia del flamenco.” *Vide* Cristina Cruces Roldan, *Antropología y flamenco* (tomo I), Sevilla, Signatura, 2002, p.42

<sup>98</sup> *Vide* Félix Grande, *Memoria del flamenco*, 1986, Madrid, Punto de lectura, p. 270.

<sup>99</sup> Breves poemas escritos en romance de carácter popular. Samuel Miklos Stern (1920-1969), arabista y hebraísta húngaro, descubrió que los versos finales de las *moaxajas* (canciones cultas andalusíes de versos cortos que florecieron en España en los siglos XI y XII, las cuales nada tienen que ver temáticamente con sus respectivas *jarchas*. poemas cultos hebreos o árabes) estaban escritos en romance. Se trataba de las *jarchas*, estrofas que los poetas cultos tomaban de la tradición oral e incorporaban al final sus *moaxajas*. Con ello descubría la lírica peninsular más antigua en romance y el origen de la poesía tradicional hispánica.

<sup>100</sup> Alonso apunta que buena parte de las coplas de flamenco vienen de cancioncillas primitivas andaluzas, muy conocidas en los ámbitos populares de Al-Ándalus. Éstas llegaron a nosotros por dos caminos: se transmitieron y se conservaron en los hogares andaluces, o fueron recogidas en ambientes cortesanos e incluidas en los cancioneros castellanos, ya que muchos músicos andaluces eran contratados en las cortes cristianas. *Vide* Antonio Carrillo Alonso, *La poesía tradicional en el cante andaluz*, Sevilla, Ediciones Andaluzas Unidas, 1988, pp. 15-20.

*moaxajas*.<sup>101</sup> De acuerdo con Carrillo Alonso, Mercedes Pradal resalta el hecho de que el pueblo andaluz las cantara en lengua romance ya desde el siglo XI; lo cual afianza la tesis de que la copla flamenca tiene su origen en las *jarchas*; porque se trata de canciones que ya desde entonces son tradicionales en el sentido pidaliano del término.<sup>102</sup>

Otro argumento a favor de esta tesis tiene que ver con las formas métricas: Cristina Cruces advierte que muchas de las *jarchas* son cuartetos asonantados.<sup>103</sup> De hecho las *jarchas* de las moaxajas en hebreo llevan rima asonante (las de moaxajas árabes, consonante); se trata de cuartetos con asonancia en los pares.<sup>104</sup> Ésta forma métrica es la más común en la lírica flamenca.<sup>105</sup> Por su parte Antonio Carrillo da ejemplos de *jarchas* de tres y cuatro versos que compara con *soleares* y *seguiriyas*.<sup>106</sup> Coincidiendo con Carrillo, Pradal señala que algunas *jarchas* pueden ser dísticos, trísticos o cuartetos.<sup>107</sup> Manuel Alvar también identifica en ellas pareados, trísticos y cuartetos asonantados. En estas estrofas encuentra el antecedente de la seguidilla y la copla popular.<sup>108</sup>

---

<sup>101</sup> Cristina Cruces considera que la *moaxaja* (canción andalusí de versos cortos que floreció en España en los siglos XI y XII) es una influencia central en la poesía y música flamencas. Vide Cristina Cruces Roldán, *El flamenco y la música andalusí*, Barcelona, Carena, 2003, pp. 47-48. Mercedes Pradal, en su trabajo sobre la copla apunta que la *moaxaja* fue inventada por un poeta árabe natural de Cabra (provincia de Córdoba), apodado el Ciego, que vivió entre los años 840 y 920. Vide Mercedes Pradal de Martín, *La copla popular andaluza*, tesis inédita, Universidad de Toulouse, 1967, p. 31. De acuerdo con Stern, casi todas las *moaxajas* descubiertas datan de los siglos XI y XII. La mayoría de sus autores fueron andaluces, o árabes que habían vivido en Andalucía.

<sup>102</sup> Véase el apartado: “La copla flamenca, ¿más tradicional que popular?”

<sup>103</sup> Cristina Cruces Roldán, *El flamenco y la música andalusí*, Barcelona, Carena, 2003, p. 49.

<sup>104</sup> Vide Mercedes Pradal de Martín, *La copla popular andaluza*, tesis inédita, Universidad de Toulouse, 1967, p. 39.

<sup>105</sup> Vide Cristina Cruces Roldán, *El flamenco y la música andalusí*, op. cit., p. 49.

<sup>106</sup> Vide Antonio Carrillo Alonso, op. cit., pp. 104- 109. <sup>106</sup> *Soleá*, (en plural *soleares*), Es un *palo* del flamenco, lleva el compás de doce pulsos (empezando a contar en el uno) y la cadencia andaluza. Tiene un tempo lento sólo para cantar, y otro más rápido para el baile. Ambos pueden alternar en una misma *soleá*. Las *Seguiriyas* son un palo del flamenco, quizás el más jondo, Llevan el compás de doce pulsos (empiezan a contarse desde el pulso número ocho) y la cadencia andaluza.

<sup>107</sup> Vide Mercedes Pradal de Martín, op. cit., p. 37.

<sup>108</sup> Vide Manuel Alvar, “El descubrimiento de las *jarchas*”, en *Antigua poesía española lírica y narrativa*, selección, prólogo y estudios críticos de Manuel Alvar, México, Porrúa, 1991, p.4.

Las *jarchas* demuestran (entre otras cosas) la existencia de un dialecto mozárabe y de una literatura romanceada en AL-Ándalus, de carácter popular y tradicional.<sup>109</sup>

En cuanto a la temática de las *jarchas*, Cristina Cruces Roldán y Antonio Carrillo encuentran en ellas muchas afinidades con los temas de la copla flamenca.

Por su parte Félix Grande apunta que el cante flamenco empezó a gestarse en el siglo XVI, en las galeras, en la fragua, o en las cárceles. Considerando las difícilísimas condiciones de vida, estos cantes tuvieron que haber nacido espontáneamente como una unidad indisoluble entre música y letra.<sup>110</sup> Hay que pensar que se cantaban durante las muy extensas jornadas de trabajo que no permitían ningún tipo de elaboración. Se trataba de un lamento sublime que de manera natural iba forjando al mismo tiempo música y letra. En este sentido Rodríguez Marín, refiriéndose a las coplas populares en general, apuntaba que, “el estero popular acuña la copla de una vez, de un martillazo,”<sup>111</sup> lo cual nos lleva a considerar que no sólo los cantes gestados en el siglo XVI nacieron como una unidad entre letra y música, sino que también todas las coplas flamencas debieron nacer así, sobre todo porque se trata de canciones dentro de una tradición oral. En este sentido tanto Cristina Cruces como Ricardo Molina enfatizan el hecho de que el concepto copla flamenca entraña la música y la letra<sup>112</sup>, a tal punto que puede llegar a ser sinónimo de cante. No obstante es

---

<sup>109</sup> Vide Manuel Alvar, “Los mozárabes: su historia”, en *op. cit.*, p. 3.

<sup>110</sup> Puesto que estas coplas fueron gestadas al mismo tiempo que se trabajaba, en terribles condiciones; así se fue generando una tradición marginal, sin la influencia -en un primer momento- de la lírica tradicional hispánica.

<sup>111</sup> Rodríguez Marín, “La copla”, en *El alma de Andalucía*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, p. 57.

<sup>112</sup> Vide Ricardo Molina, *Cante flamenco*, Madrid, Taurus, 1965, p. 62. Molina utiliza el término copla para designar al mismo tiempo tanto a la melodía como a la letra del cante. Copla comprende esa unidad indisoluble de música y palabra. En este sentido Cristina Cruces define a la copla como un concepto que entraña tanto a la letra como a la música, Vide Cristina Cruces Roldán, *Antropología y flamenco, más allá de la música* (tomo I), Sevilla, Signatura, 2003, p. 124.

necesario separar la letra y la música para poder describir algunas de sus características así como remontarnos a sus orígenes.

Las dos posturas son parcialmente acertadas. En 1881 –como ya hemos apuntado- Demófilo publicaba su *Colección de cantes flamencos*, primera antología seria, cuyo nombre tiene que ver –justamente- con el hecho de que todas las coplas reunidas habían sido cantadas por cantaores de flamenco, sin ningún otro tipo de distinción. Lo que sucede es que algunas de éstas (sin dejar de ser flamencas, porque ya son parte del flamenco y en muchos casos han sido transformadas por el cante flamenco en un sentido tradicional) pertenecen a una tradición más antigua (no sabemos con precisión si se remontan a las jarchas, o a lírica galaico-portuguesa,<sup>113</sup> o a la tradición castellana o a todas ellas) emparentada con la lírica medieval popular. Mientras que otras pertenecen a la tradición que apunta Félix Grande (a éstas las llamaremos coplas gitanas). No obstante la tradición gitana y la tradición antigua, confluyen y se permean. La tradición antigua puede ser –como veremos- refuncionalizada, adaptada; también puede perder su carácter simbólico para adquirir un sentido más metafórico. Parece entonces conveniente llamar “lírica flamenca” a la confluencia de estas dos tradiciones. Y copla flamenca a toda copla tradicional que ha llegado al cante, transformada, como toda variante tradicional.

En este sentido es interesante mencionar que Pedro Piñero<sup>114</sup> habla de “lírica flamenca” (sin hacer ningún tipo de distinción) refiriéndose sobre todo a coplas andaluzas de tradición antigua. Por su parte Paul Hecht apunta que, la diferencia entre las copla

---

<sup>113</sup> Margit Frenk, “La autenticidad folclórica de la antigua lírica popular”, en *Poesía popular hispánica (44 estudios)*, México, FCE, 2006, p. 275, y “Problemas de la antigua lírica popular”, en *op. cit.*, pp. 295- 296. En el primer estudio, Frenk plantea la problemática en torno a la definición de las jarchas como canciones populares. En el segundo, se advierte la dificultad de definir con certeza si ciertos cantares son folclóricos, y si pueden o no inscribirse en la lírica medieval.

<sup>114</sup> Vide Pedro Piñero, “Arroyo claro / fuente serena”, en *La niña y el mar*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp., p. 134-135.

andaluza y la flamenca radica en que ésta incluye todos los modos del folklore regional “pero contiene, además, un fondo y una contextura de lamento crudo y delicado, una variedad de preocupaciones metafísicas de ‘situación límite’, y una veta de rebelión y protesta social.”<sup>115</sup> Creemos que Hetch se está refiriendo a las coplas gitanas, que en nuestro breve *corpus* se distinguen de las de tradición antigua -entre otras cosas- por su patetismo. Si bien es verdad que –como hemos apuntado- ambas tradiciones confluyen, sobre todo en los últimos años (hay que mencionar en este sentido que muchas coplas de tradición antigua son actualmente cantadas por gitanos, han pasado a ser parte de su tradición), todavía hoy se puede distinguir claramente su procedencia. Margit Frenk<sup>116</sup> refiriéndose a la “lírica medieval popular” apunta que podemos autentificar una copla fijándonos en su simbolismo (el cual entraña una visión del mundo popular). Esto puede aplicarse también a la lírica flamenca: las coplas de carácter simbólico nos remiten a una tradición más antigua, entre otras cosas porque comparten el mismo sistema simbólico de la “lírica medieval popular.” Por otro lado García Lorca apuntaba en su conferencia del cante jondo, que las coplas flamencas “tienen su mejor escenario en la noche.”<sup>117</sup> Refiriéndose a las coplas gitanas, el poeta aportaba un nuevo rasgo distintivo: mientras que en las coplas de tradición antigua puede haber breves descripciones de la naturaleza, en las gitanas la atención se centra en el patetismo que parece enfatizarse en un marco oscuro (sin otros

---

<sup>115</sup> Vide Paul Hecht, *apud* Pilar Moyano, *Fernando Villalón. El poeta y su obra*, Maryland, Scripta Humanística, 1990, p. 107.

<sup>116</sup> Vide Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *Poesía popular hispánica, 44 estudios*, México, FCE, 2006, p. 329. De acuerdo con Frenk existe un sistema simbólico en la lírica tradicional que se puede identificar por sus valores connotativos que además se relacionan con otros símbolos.

<sup>117</sup> Vide García Lorca, “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo”, en *Conferencias I*, Christopher Maurer (ed.), Madrid, Alianza, 1984, p. 69.

elementos distractores), lo cual apunta al carácter descriptivo de la tradición antigua, frente al narrativo de las coplas gitanas.

Para José Cenizo “no existen, sin embargo, documentos ni teorías definitivas que aclaren totalmente los orígenes del cante...Se suele aceptar que el flamenco surge en un grupo sociolingüístico especial constituido por un amplio sector de las clases populares andaluzas, normalmente marginadas.”<sup>118</sup>

En cuanto a la temática de las coplas gitanas, sus letras hablan de cosas comunes a todos los hombres, hablan de “las razones que definen nuestra condición humana.”<sup>119</sup> El pensamiento radical en ellas, muchas veces pesimista, elegiaco, está centrado en la extrema fragilidad humana.<sup>120</sup>

Otro de sus rasgos es la implicación constante de la primera persona.<sup>121</sup> Se trata de un dolor o una alegría personalísimos, intransferibles, pero que paradójicamente se transmiten y se comparten. En ello está el sentido del cante, en esa capacidad de transformar o darle forma a lo más subjetivo hasta hacerlo palpable; en conseguir que lo más profundo roce la superficie; en traducir la emoción única del cantaor en la emoción de todos. Quizás así se devela la paradoja enigmática de la emoción (en las “artes mágicas del vuelo”<sup>122</sup>), la de ser subjetiva y al mismo tiempo colectiva. En busca de la emoción,<sup>123</sup> la

---

<sup>118</sup> José Cenizo Jiménez, *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Sevilla, Signatura, s/f, p. 12

<sup>119</sup> Vide José Luis Blanco Garza y otros, *Las letras del flamenco*, Sevilla, Signatura, 2004, pp.18, 20.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>121</sup> *Idem.*

<sup>122</sup> José Bergamín (en *La música callada del toreo*) se refiere así a las artes de improvisación que integran el flamenco, es decir al cante, al baile y el toreo. En el capítulo del baile ahondaremos en el tema.

<sup>123</sup> Sartre en su *Teoría de la emoción* apunta que ésta es “una brusca caída de la conciencia en lo mágico”, en el momento en que “el mundo de lo útil, de lo determinado (de lo que llamamos realidad), desaparece bruscamente, apareciendo en su lugar el mundo mágico.”Sartre, *apud* José Bergamín, *op. cit.*, pp. 46-47.



lirica flamenca es una “poesía sustantiva, esencial. Los hechos se comunican desde dentro; desde este ‘yo’, desconocido o anónimo (aunque real en tantos casos).”<sup>124</sup>

La letra flamenca recorre el sentimiento amoroso captando su variada naturaleza: “risas y esperanzas, presagios y dudas, tormentos y males nacidos del amor asoman a cada paso; contrariedades, reproches, insultos y amenazas, pero también el gozo, la realización y cumplimiento del más devastador de los deseos.”<sup>125</sup>

Otro tema esencial en la letra flamenca es el de la vida cotidiana: la convivencia entre compañeros de trabajo, el roce de todos los días, la convivencia con la familia, etc.<sup>126</sup>

También es importante mencionar las coplas de corte sentencioso (que hemos clasificado como sentenciosas), las cuales implican una filosofía de la experiencia, y un fatalismo metafísico.

La libertad es esencial en las letras del flamenco (recordemos que muchas letras nacieron en la cárcel); es quizás el máximo anhelo del andaluz. Una libertad absoluta, utópica, que se acerca a la libertad romántica, la muerte. En este sentido Ortega<sup>127</sup> esboza la visión paradisíaca del andaluz: en el paraíso el hombre es libre plenamente, sobre todo porque deja de ser esclavo del tiempo convencional. Mientras que en el mundo terrenal el hombre vive constantemente en una prisión.

Autores como Rafael Lafuente encuentran que el flamenco es también una actitud ante la vida.<sup>128</sup> Esto puede comprobarse en la manera tan auténtica en que se vive el cante. Se es flamenco cuando se busca la libertad escapando del tiempo convencional,

---

<sup>124</sup> José Luis Blanco Garza y otros, *op. cit.*, p. 23.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>126</sup> *Vide ibid.*, p. 63.

<sup>127</sup> *Vide* José Ortega y Gasset, “Preludio” y “El ideal vegetativo”, en *Teoría de Andalucía y otros ensayos*, Madrid, Revista de Occidente, 1942, pp. 9-30.

<sup>128</sup> *Vide* Rafael Lafuente, *Los gitanos el flamenco y los flamencos*, Sevilla, Signatura, s/f. p. 25.

persiguiendo un instante eterno del paraíso. Se es flamenco cuando se menosprecia lo material, a favor de la emoción en su estado más puro. Se es flamenco cuando se arriesga la vida, como un torero, con tal de hallar la belleza.

En cuanto a la relación entre los romances y la copla, Luis Suarez Ávila apunta que, los romances, en el sentido tradicional, se han fragmentado<sup>129</sup> -muchas veces en coplas- para pasar al repertorio flamenco. Así se advierte que los romances fragmentados que cantan los gitanos bajoandaluces, generalmente llevan el *palo de soleá*<sup>130</sup>ailable.<sup>131</sup> El fragmentismo romancístico puede cantarse también por *bulerías*<sup>132</sup> (en este caso el cante no es exclusivo de gitanos).<sup>133</sup> Se menciona también que los romances con letra de cárcel son fácilmente asimilables (recordemos que la cárcel es un tema central del flamenco). En general el cantaor escoge el fragmento que más le importa.<sup>134</sup>

En la actualidad se cantan también romances por tangos y tanguillos.<sup>135</sup>

Podríamos concluir diciendo que el amor (que incluye el erotismo), la Pena y la muerte son los temas centrales de la letra flamenca, de donde se desprende una gran riqueza

---

<sup>129</sup> Un romance es una composición no estrófica generalmente de varias tiradas de versos, por eso puede fragmentarse en coplas.

<sup>130</sup> Un palo es un subgénero o estilo del flamenco, que se caracteriza por el punto en que se empieza a contar el compás, por la tonalidad de la guitarra, los acordes que se emplean, y a veces la armonía. *Soleá*, (en plural *soleares*), Es un *palo* del flamenco, lleva el compás de doce pulsos (empezando a contar en el uno) y la cadencia andaluza. Tiene un tempo lento sólo para cantar, y otro más rápido para el baile. Ambos pueden alternar en una misma *soleá*.

<sup>131</sup> Luis Suárez Ávila, "Poética y tradición de los romances gitanos bajoandaluces: 'el Lebrijano', un caso de fragmentismo y contaminación romancística, en *Culturas Populares. Revista Electrónica*, Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, Liceus: Portal de Humanidades, 2008, p. 4.

<sup>132</sup> Son un *palo* del flamenco que lleva el compás de doce pulsos empezando a contar en el doce (en términos occidentales es un compás polimétrico de 6/8 y 3/4). Lleva también la cadencia andaluza. Su ritmo es muy ágil y siempre está jugando con la síncopa.

<sup>133</sup> Vide Luis Suárez Ávila, *op. cit.*, p. 7.

<sup>134</sup> Vide *Ibid*, p.9. Luis Suarez también da fechas de la llegada de los gitanos a la Península (en este sentido no todos los investigadores coinciden, como veremos en el siguiente apartado), en los años veinte del siglo XV; y apunta que en los siglos XVI y XVII los gitanos cantaban romances en casa de los señores para sobrevivir. Vide *Ibid*, p.13.

<sup>135</sup> Son dos palos del flamenco. Los tangos llevan un compás de 4/4, y la cadencia andaluza.

de motivos y símbolos; algunos de ellos son parte de la lírica hispánica más antigua; otros, se remontan al siglo XVI, cuando –especialmente los gitanos- comenzaron a fraguar el cante.

## 1.2. Orígenes y características de la música

### La música del Al-Ándalus

Siete siglos antes de la llegada de los gitanos a la Península, en el Al-Ándalus, los árabes desarrollaron la música andalusí<sup>136</sup> que va a ser central en la conformación del flamenco. En las tierras del Al-Ándalus esta música que venía del norte de África evolucionó de manera peculiar, entre otras cosas porque pudo estar en contacto durante siete siglos con las músicas mozárabe<sup>137</sup> y judía, a las que también influyó.

La influencia de la música hebrea en la conformación del flamenco hay que buscarla, sobre todo, en los cantos sinagogales.<sup>138</sup> Los judíos ocupaban puestos importantes en los califatos, lo cual les permitía entregarse a sus quehaceres favoritos: la filosofía, las traducciones, la poesía, la artesanía, y por supuesto, la música.

Al acercarnos a la música del Al-Ándalus, es imprescindible hablar de Ziryab, músico persa que vivió en Córdoba, donde desarrolló una escuela musical inspirada en la fusión y la improvisación. La *nuba* es una composición poético-musical creada por Ziryab en el siglo IX; se trata -de acuerdo con Cristina Cruces<sup>139</sup>- de la influencia más importante de la música andalusí en el flamenco.

---

<sup>136</sup> Música árabe que se da en el norte de África y pasa al Al-Ándalus, donde se desarrolla entre los siglos IX y XV.

<sup>137</sup> Vide Cristina Cruces Roldán, *Antropología y flamenco* (tomo II), *op. cit.*, p. 24.

<sup>138</sup> Vide Félix Grande, *op. cit.*, p. 159-160.

<sup>139</sup> Vide Cristina Cruces Roldán, *El flamenco y la música andalusí*, *op. cit.*, pp. 44-45.

El *zéjel* (aparece entre los siglos XI-XII, nacido de la *moaxaja*) es toda una renovación musical andalusí que mezcla el canto oriental con el canto cristiano.<sup>140</sup>

Por su parte el modo *tab'*, escala modal andalusí por excelencia, es una de las escalas centrales del flamenco (en términos jazzísticos corresponde al modo mixolidio bemol 9, bemol 13). Esta escala más allá de sus funciones musicales involucra la naturaleza, el movimiento de los astros, y la armonía del universo (tal como sucede en algunas escalas de la música clásica hindú); de acuerdo con Cristina Cruces, el modo *tab'* fusiona el pensamiento platónico con el aristotélico.<sup>141</sup> Su relación con la naturaleza también nos hace pensar en la armonía de las esferas pitagóricas, que entrañan la idea de que una sola escala pueda cifrar y descifrar el universo. En el flamenco se combinan el modo frigio, la escala mayor y el modo *tab'*, de tal suerte que se pasa repentinamente de menor a mayor, tal como sucede en la escala de *blues* y en muchos *ragas*.

Como prueba de que la música andalusí evolucionó de manera peculiar en el Al-Ándalus, así como de su gran importancia en la conformación del flamenco, Manuel de Falla señala el hecho de que en Marruecos la música andaluza de los moros de Granada se distingue del resto de las músicas árabes. En sus formas rítmicas de danza existe una gran similitud con el baile flamenco.<sup>142</sup>

Por último habría que mencionar la influencia musical greco-bizantina en la conformación del flamenco que es muy importante tanto para Félix Grande como para Manuel de Falla.<sup>143</sup> No obstante en un artículo muy serio posterior a *Memoria del flamenco*, “Granada, 1922. Manuel de Falla reivindica el flamenco”, publicado en 1992 en la revista

---

<sup>140</sup> *Vide idem.*

<sup>141</sup> *Vide ibid.*, pp. 116-117.

<sup>142</sup> *Vide* Manuel de Falla, “Análisis de los elementos musicales del ‘cante jondo’”, en *Escritos sobre música y músicos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950, p. 125.

<sup>143</sup> *Vide ibid.*, p. 123.

*Cuadernos Hispanoamericanos*, su autor Bernard Leblon niega cualquier tipo de influencia greco-bizantina en la conformación del flamenco. El error –por parte de Pedrell y Falla– tiene que ver con la confusión entre los cantos litúrgicos bizantinos y la liturgia hispánica primitiva, esta última muy anterior a la efímera ocupación de parte de Andalucía por los bizantinos, misma que tuvo lugar en el siglo VI, dos siglos antes de la llegada de los árabes. Es decir que por una cuestión meramente cronológica, es muy difícil creer que la liturgia bizantina o la liturgia hispánica primitiva hayan podido influir musicalmente en el flamenco.<sup>144</sup>

De acuerdo con Manuel de Falla creemos que la conformación del flamenco tiene que ver con una confluencia de culturas en un determinado proceso histórico; la primera parte de este proceso transcurre durante los siete siglos de ocupación árabe en al Al-Ándalus.

### **Los gitanos**

En su conferencia del cante jondo, Lorca, dejándose llevar por la fábula, apunta que tribus gitanas perseguidas por los cien mil jinetes del Gran Tamerlán entran a España en 1420.<sup>145</sup>

Por otra parte Rafael Lafuente, en un estudio más serio, se adelanta un siglo cuando habla de una posible llegada de los gitanos al Sur de España en el año 1300.<sup>146</sup>

Félix Grande, en su rigurosa *Memoria del flamenco*, apunta que la primera prueba que documenta la entrada de los gitanos en Andalucía es de 1462,<sup>147</sup> acercándose a la fábula. Tomaremos esta última fecha como la más acertada (para ubicar temporalmente la

---

<sup>144</sup> Vide Bernard Leblon, “Granada, 1922. Manuel de Falla reivindica el flamenco”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Los complementarios / 9-10, Mayo 1992, *Los intelectuales ante el flamenco*, p. 75.

<sup>145</sup> Vide García Lorca, “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo”, en *Conferencias I*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p. 59.

<sup>146</sup> Vide Rafael Lafuente, *op. cit.*, p. 141.

<sup>147</sup> Vide Félix Grande, *op. cit.*, p. 99.

llegada de los gitanos a Andalucía), sin descartar la posibilidad de que alguna tribu llegara antes.

Durante la segunda mitad del siglo XV los gitanos fueron bien tratados en Andalucía (todo lo contrario de lo que sucedería los dos siglos siguientes). Se dedicaron a la forja, la cestería, la lectura de la suerte, la hechicería, la herbolaria, a amaestrar animales,<sup>148</sup> y desde luego a la música. La música que traían los gitanos era una música errante. Aquello que habían asimilado en la India<sup>149</sup> se había ido transformando en el transcurso de su viaje a Al-Andalus: la *bulería* suena a magia de la fragua, suena a los movimientos del toro, pero sobre todo expresa con sus cambios armónicos y síncopas el viaje incesante que caracteriza a la cultura gitana.

De la música clásica de la India los gitanos incorporaron al flamenco la polimetría, el uso microtonal en el canto,<sup>150</sup> el uso en una misma escala de las terceras mayor y menor, y el sentido de la música como espejo de la naturaleza. Al llegar a la Baja Andalucía se encontraron con las siguientes influencias musicales: vestigios de canciones judías, abundantes coplas árabes, bailes y zambras del tipo árabe-andaluz; restos de viejos romances y jarchas mozárabes, que debieron haber asimilado, mientras que, a su vez, difundían su propia música en el entorno.

---

<sup>148</sup> *Vide Idem.*

<sup>149</sup> Actualmente no hay duda de que los gitanos proceden de La India, ya que varios estudios lingüísticos han demostrado que el romaní proviene del sánscrito. *Vide* Jean-Pierre Liégeois, *Los gitanos*, México, FCE, 1988, pp.31-34. Y Rafael Lafuente, *op. cit.*, p. 137.

<sup>150</sup> En términos occidentales la polimetría es la utilización de dos compases diferentes en una misma composición, en el caso del flamenco se trata de una combinación del 6/8 y el 3/4, no obstante en el sentido oriental es un solo compás con diferentes acentos, en el caso del flamenco son cinco acentos distribuidos en doce pulsos, y se empieza a contar desde diferentes puntos del compás, de acuerdo con el *palo*. En el sistema bien temperado que usamos en occidente el intervalo más corto es de una segunda menor. Microtonal quiere decir que se utiliza una nota que puede caber en un espacio más estrecho que medio tono.

Durante los siglos XVI y XVII, moriscos y judíos aprenden de los gitanos mañas para sobrevivir. Los gitanos aprenden, a su vez, bailes canciones y romances de los otros proscritos. Cuando arrecian las persecuciones, unos y otros buscan asilo en las montañas, donde muchas veces conviven. Se unen a ellos pícaros y forajidos castellanos<sup>151</sup> (que también forman parte del sincretismo cultural del flamenco).

La fusión entre moriscos y gitanos, (sobre todo después de la expulsión de 1609) se da en cárceles, minas, en los trabajos del campo, en las galeras, y desde luego en las persecuciones que orillaban a ambos grupos étnicos a ocultarse en los campos de Andalucía. En estos lugares también se fusiona la música árabe con la música de la India que habían transformado –como dijimos- los gitanos en su travesía.

La queja de galera<sup>152</sup> que aparece en el *Libro de gitanería de Triana*; los *hollers* (cantos de trabajo) que gestaron el *blues*; los cantes mineros, los cantes de la fragua surgen como una necesidad, en las condiciones más adversas, para sublimar el dolor. En ellos el lamento alcanza su máxima expresividad al convertirse en música.

### **Rasgos musicales del flamenco**

Debido a su carácter sincrético, el flamenco entraña una gran complejidad musical, sobre todo en cuanto a su rítmica, así como una gran riqueza de recursos musicales. Entre ellos Manuel de Falla destaca “el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura inferior y superior,”<sup>153</sup> que se da en el cante. Esta figura aparece tanto en la música de La India como en la música árabe y en el blues. Es un procedimiento propio de ciertas formulas de encantamiento y de la recitación

<sup>151</sup> Rafael Lafuente, *op. cit.*, p. 33.

<sup>152</sup> Es un canto de largo aliento. Algunos fragmentos del *Libro de gitanería de Triana* en Cristina Cruces Roldán, *Antropología y flamenco, más allá de la música* (tomo II), *op. cit.*, p. 126.

<sup>153</sup> Se trata de una nota de apoyo que generalmente toma la mitad del valor de una nota principal.

primitiva,<sup>154</sup> cuya intención es embriagarnos, más adelante veremos que la repetición como figura literaria también puede llevarnos a la embriaguez.

Falla hace una distinción en cuanto al concepto de modulación: en la armonía occidental se trata de un cambio de tonalidad; en el cante jondo, consiste en el uso de microtonos en la línea melódica, que nos da la sensación de cambio (en términos toreros, quiebros o requiebros). El uso del microtono,<sup>155</sup> como ya apuntamos, proviene sobre todo de la música de la India. En este sentido Lorca advierte que el cante flamenco “no cabe en el pentagrama.” Es una de esas “músicas naturales” que se acercan al trino del pájaro (que también es microtonal). Su “prosa cantada” nos hace pensar “que el canto es anterior al lenguaje.” Es el ejemplar del canto primitivo más viejo de Europa. Proviene de “la fuente palpitante de la poesía niña.”<sup>156</sup>

Por su parte destaca Falla el valor armónico de la guitarra en el flamenco, solamente bien apreciado por los músicos de principios del siglo XX.<sup>157</sup> Aunque la armonía guitarrística en el flamenco sea casi siempre la cadencia andaluza,<sup>158</sup> el cambio de tonalidad y las diferentes estructuras de los acordes crean una variedad de texturas y colores capaces de embriagar, sobre todo porque se trata de un círculo de cuatro acordes que se repite una y otra vez (también es común que se repitan solamente el primero y segundo); por otra parte

---

<sup>154</sup> Vide Manuel de Falla, *op. cit.*, p. 129.

<sup>155</sup> Se trata de un intervalo más pequeño que un semitono, por eso es que no cabe en el pentagrama donde el intervalo más pequeño que se puede escribir es un semitono.

<sup>156</sup> García Lorca, *op. cit.*, p. 53, 54, 56.

<sup>157</sup> Manuel de Falla, “La guitarra”, en *op. cit.*, p. 138. El compositor ruso Glinka, precursor de la escuela orientalista, estuvo en Granada en 1847, y se dedicó a escuchar a un guitarrista de flamenco, El Murciano, quien lo influyó en sus siguientes composiciones. En la exposición universal que se celebró en París en el año 1900, Debussy escuchó a un grupo de gitanos que cantaban el cante jondo, esto motivó composiciones que incorporan la armonía andaluza como: *La puerta del vino*, *Soirée en granade*, e *Iberia*.

<sup>158</sup> Cadencia modal, intercambio modal entre el modo mixolidio (b9, b13), y el modo frigio. Los acordes IV menor 7, y bIII7 vienen del modo frigio, mientras que el bII maj 7 (#9, #11), y el acorde de tónica I7 (b9, b13) vienen del modo mixolidio. Es la cadencia de casi todos los palos flamencos.



los colores provienen de las tensiones<sup>159</sup> que se añaden a la cadencia andaluza (b9, #11, b13), generalmente con ligados y apoyaturas, que también se repiten enfatizando su carácter hipnótico. En el caso de la *bulería*, la novena bemol añadida al acorde de tónica traza la mirada de un calidoscopio, con sólo una nota en un instante cambia totalmente nuestra percepción de la música. Además el acorde de tónica es un acorde dominante (inestable)<sup>160</sup>, que colocado donde supuestamente debía haber estabilidad armónica, nos da la sensación de que se mueve el piso. Cabe señalar que la guitarra castellana occidentaliza el cante. En principio por ser un instrumento temperado, luego porque introduce la armonía vertical, es decir occidental.<sup>161</sup> En este sentido Falla advierte que el rasgueo es en un principio lo que caracteriza a la guitarra castellana frente a la morisca.<sup>162</sup> El rasgueo es el principio de la armonía vertical, ya que supone que se toquen las seis cuerdas a la vez. La guitarra castellana con su armonía es la aportación cristiana más relevante en el cante flamenco.

El compás flamenco, de gran complejidad, consta de doce pulsos y cinco acentos distribuidos en el pulso tercero, en el sexto, en el octavo, en el décimo y en el doceavo. Se empieza a contar desde diferentes pulsos, de acuerdo con cada *palo*. Se trata de un compás polimétrico o de amalgama, que en términos occidentales podría traducirse como 6/8,  $\frac{3}{4}$ .

---

<sup>159</sup> En armonía de jazz son unas notas que se añaden a la estructura básica de los acordes, creando justamente un color o un sabor característicos.

<sup>160</sup> En la música occidental el acorde de tónica debe ser un acorde estable, el *blues* y el flamenco colocan en la tónica un acorde inestable por excelencia, el dominante. Con ello generan inestabilidad, inquietud; sentimos que se nos mueve el piso.

<sup>161</sup> El concepto occidental de armonía se refiere a por lo menos tres notas que suenen simultáneamente, se trata de una lectura sincrónica. Esto no quiere decir que en la música clásica de La India no haya armonía, hay armonía desde otro punto de vista, desde una lectura diacrónica.

<sup>162</sup> Vide Manuel de Falla, *op. cit.*, p. 139.

La riqueza musical del flamenco, más allá de todas las culturas que entraña, tiene que ver con la manera en que supo asimilarlas y transformarlas en un solo lenguaje, el cual, no importa de qué *palo* se trate, siempre se reconoce como flamenco.

### **El *coplerismo*, el grito, el *jaleo***

El cantaor no ensaya, gracias al *coplerismo*<sup>163</sup> puede elegir la copla adecuada para cada momento. El guitarrista tampoco sabe qué falseta<sup>164</sup> va a tocar, lo va sintiendo, se lo dice el silencio después del grito.

“El grito flamenco es pariente del grito que fue el verbo primero. Nos coloca en una situación límite. No es teatro, es dolor de verdad.”<sup>165</sup> Los ayes de la *seguriya* expresan el dolor de venir al mundo, la vida también empieza con un grito. Así García Lorca dice que el cante jondo “Viene del primer llanto y el primer beso.”<sup>166</sup> El ayeo además de una queja es una pregunta, no sabemos qué nos pregunta exactamente, pero es algo misterioso que tiene que ver con nuestra existencia. En el grito se juntan la metafísica y la historia. El cante debe mucho a la onomatopeya, al alarido, al resuello de rabia y al miedo.<sup>167</sup>

Así también El *jaleo*<sup>168</sup> es la chispa del fuego flamenco; intenta sonsacar cosas inéditas y remotas del cantaor.<sup>169</sup> Para ello es necesario desmoronar lo previsible, lo sabido, el tiempo fuerte. La síncopa lo consigue con el golpe seco de las palmas que estalla en contratiempo.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 184. Coplerismo se refiere al hecho de pasar de una copla a otra.

<sup>164</sup> La falseta es una composición para guitarra muy breve, puede durar un compás. Igual que la copla, su brevedad expresa cambios de ánimo repentinos, de la alegría a la tristeza. El guitarrista tiene un repertorio de falsetas y puede pasar de una a otra según lo vaya sintiendo.

<sup>165</sup> Vide Anselmo González Climent, *op. cit.*, p. 188.

<sup>166</sup> Vide García Lorca, *op. cit.*, p. 64.

<sup>167</sup> Vide Félix Grande, *op. cit.*, p. 41.

<sup>168</sup> Es el acompañamiento que se hace al cante o a una pieza puramente musical (guitarrística) con palmas oles y otras interjecciones, interjecciones; en cante chico se forma rueda festiva con cinco o seis oficiantes, mientras que en cante grande habrá uno o dos.

<sup>169</sup> Anselmo González Climent, *op. cit.*, p. 230.

El jaleo y el golpe sobre la guitarra son de origen árabe. La polirritmia del jaleo es lo que los árabes llaman *Almasafih*.<sup>170</sup> Las palmas juegan un doble papel de incitación y purificación ambiental:<sup>171</sup> el batir de las palmas va dirigido al sujeto en trance, al guitarrista y más aún al cantaor; lo van guiando, le van dando el soporte para que pueda perderse y encontrarse en otro estado de la conciencia. Las palmas además purifican, preparan la llegada del duende que precisa una purificación del entorno. Existe una gran variedad anímica de las palmas, las hay trágicas, gráciles, melancólicas, perezosas, angustiosas etc. Por momentos parece que ellas dirigen la danza y el cante. Crean un clima y un color propicio. Van de acuerdo con cada cante y cada situación psíquica. Las palmas lánguidas y entrecortadas van con las *soleares*; las majestuosas y murmurantes, con las *seguiriyas*.<sup>172</sup>

En general el máximo alboroto de las palmas se da en los cantes bailables, y la máxima sobriedad, en los que ni siquiera admiten acompañamiento de guitarra. En aquellos el *jaleo* está compuesto de una rueda de varios oficiantes, mientras que en éstos sólo habrá uno o dos.

Las palmas sordas<sup>173</sup> suenan cuando el cantaor está entregado a la copla, en el instante de armonía perfecta entre guitarra, cantaor y *jaleo*.

“Las castañuelas siembran pétalos negros sobre las penas.”<sup>174</sup>

### **Quiénes forjaron el flamenco**

Félix Grande insiste en que es el gitano quien asimila todas estas músicas que hemos mencionado y forja el cante. En cambio, Cristina Cruces advierte que “es un lugar común mencionar a la minoría gitana como fundamental para explicar el nacimiento y desarrollo

<sup>170</sup> Anselmo González Climent, *op. cit.*, pp. 234-235.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>172</sup> *Vide Ibid.*, p. 237.

<sup>173</sup> Son las que se tocan sin los dedos y con la mano bien extendida para que no se haga hueco.

<sup>174</sup> *Vide* Anselmo González Climent, *op. cit.*, p. 240.

del flamenco.” No se trata de un solo grupo social o étnico -como podrían ser los mineros o los gitanos respectivamente- sino de un conjunto de sectores populares en situación de marginación.

Por su parte Manuel de Falla apunta que el cante jondo “no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigenio andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical.”<sup>175</sup> Estamos de acuerdo con Falla en que el cante es producto de la historia, ella es la verdadera creadora de flamenco, la que en virtud a una serie de hechos seculares le da forma.

### **Los *palos* más antiguos y su evolución**

De acuerdo con José Carlos de Luna la *caña* es el *palo* más antiguo del flamenco.<sup>176</sup> En su conferencia del cante jondo, Lorca apunta que “la caña es el tronco primitivo de los cantares que conservan su filiación árabe y morisca...la palabra caña se diferencia poco de *gannia*, que en árabe significa canto.”<sup>177</sup> En otro pasaje, de Luna advierte que el *polo*<sup>178</sup> es el hermano menor de la caña...más compuestito y modoso.”<sup>179</sup> En el mundo del flamenco, en general, se suele aceptar que el *polo* y la *caña* son los *palos* más antiguos. No obstante para Félix Grande todos los cantes básicos se desprenden de la *toná*, cuyo origen es desconocido.<sup>180</sup> Grande considera que la *toná*<sup>181</sup> es la primera forma autónoma del cante flamenco (la *carcelera* sería la forma de *toná* más antigua).<sup>182</sup> La semilla de la *toná* es un grito que va adquiriendo forma en la cárcel, durante trescientos años (siglos XVI, XVII,

<sup>175</sup> Manuel de Falla, *op. cit.*, pp. 125-126

<sup>176</sup> José Carlos de Luna, *De cante grande y cante chico*, Madrid, Voluntad, 1926, p. 30.

<sup>177</sup> García Lorca, *op. cit.*, p. 52.

<sup>178</sup> Es un *palo* de flamenco.

<sup>179</sup> José Carlos de Luna, *op. cit.*, p. 30.

<sup>180</sup> Vide Félix Grande, *op. cit.*, p. 43.

<sup>181</sup> La *toná* es uno de los *palos* más antiguos, lleva el compás de doce pulsos empezando a contar en el ocho. Se canta a capela en torno a las tres primeras notas del modo *tab*’.

<sup>182</sup> Vide Félix Grande, *op. cit.*, p. 127.

XVIII), hasta llegar a la *toná* a finales del siglo XVIII. Durante esos tres siglos algo cantaban los gitanos en sus celdas, o en la intimidad de sus cuevas (es por ello que actualmente la *toná* se canta a capela), algo emparentado con lo morisco y lo judío, algo “uniforme, monótono y terrible”, que fue cobrando forma hasta cristalizarse en la primera *toná*.<sup>183</sup> La *toná* contemporánea repite una y otra vez las tres primeras notas del modo *tab’* (sobre todo la primera y la segunda) quizás recordando esa monotonía de la vida en la cárcel o el trabajo en la fragua; por su parte el ayeo de la *toná* evoca a su vez el dolor de los terribles tormentos de la cárcel, y nos coloca frente a un misterio entre lo sublime y lo terrible; tal como apunta Grande el grito se fue transformando, expandiéndose, convirtiéndose en melodía.

Para Grande el flamenco propiamente dicho surge en el último tercio de siglo XVIII. Podríamos decir que en ese momento se cristalizan la *toná*, el *polo* y la *caña*. Cadalso en una de sus *Cartas marruecas* (1774), nos cuenta que ya había escuchado un *polo* cantado por gitanos.<sup>184</sup> La *seguiriya* (un cante fundamental) como rama de la *toná* aparecerá más tarde en el siglo XIX. A principios de este siglo los cantes empiezan a salir de la clandestinidad, entre otras cosas porque la manera de ser gitana simpatiza a las clases populares.<sup>185</sup> Tiempo después vendrá la época de los cafés cantantes (época de oro del flamenco), que va de mediados del siglo XIX a las primeras décadas del XX. En ella se afirman formalmente las *bulerías*, las *soleares* y los *tangos*. En los cafés también se

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>184</sup> *Vide Ibid.*, p. 267.

<sup>185</sup> *Vide Ibid.*, p. 171.

desarrolla la técnica de la guitarra. La manera de ser gitana se vuelve ejemplar para la estética romántica.<sup>186</sup>

En cambio Cristina Cruces advierte que para ella el flamenco como tal no nace sino hasta el año 1860 (un siglo después de lo que apunta Grande), el flamenco empieza a llamarse de tal modo a partir de 1863. Se cristaliza y se fija “en un momento en que el arte está atravesando por la moda romántica, y casticista.” Cristina Cruces insiste en que los gitanos “aportaron matices de gran peso” pero que su importancia a la hora de constituirse el flamenco no es mayor a la que tuvieron “las tradiciones de procedencia morisca, hebrea y castellana.”<sup>187</sup>

La autora señala la importancia de los grandes latifundios en cuanto a la conformación del flamenco: “No es casual, pues, que el cante cristalizara con mayor intensidad en tres focos fundamentales: la zona más latifundista de Andalucía, aquella de los mayores desequilibrios sociales y sobre todo en el triángulo Sevilla-Cádiz-Ronda; los arrabales urbanos, donde había una cierta ósmosis cultural entre gitanos y no gitanos, y algo más adelante, las zonas mineras.”<sup>188</sup> En estas tres zonas el denominador común es la marginación y la pobreza. El gran contingente de jornaleros, sin tierra ni trabajo, que constituían el grueso de la población andaluza tuvo mucho que ver en la gestación del flamenco.<sup>189</sup>

De acuerdo con Cristina Cruces el cante se cristaliza cuando entra en estas zonas marginales el factor de su comercialización, la época de los cafés cantantes (1860-1920).

---

<sup>186</sup> *Vide Ibid.*, pp. 342-343.

<sup>187</sup> *Vide* Cristina Cruces Roldán, *Antropología y flamenco* (tomo II), *op. cit.*, p. 41.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>189</sup> *Vide Ibid.*, 41-42.

En estos “establecimientos aparece el género propiamente dicho, y el nombre por el que hoy es reconocido.”<sup>190</sup> El primer café cantante se abre en Sevilla en 1842.

Podemos decir que el flamenco tiene dos momentos de cristalización, el primero en el último tercio del siglo XVIII con la *caña*, el *polo* y la *toná*, y el segundo a mediados del XIX cuando adquiere su nombre. Porque –creemos- hablar de una *toná* ya es hablar del género flamenco, considerando las características musicales que le dan forma. Pero también hay que reconocer que hay muchos *palos* flamencos que toman forma a partir de la segunda mitad del XIX.

### **El flamenco el jazz y el blues**

De acuerdo con José Luis Salinas Rodríguez, hay una influencia negro-africana en el flamenco; ya que la variedad de músicas árabes que florecieron en Al-Ándalus, sin duda tenían rasgos de esta música.<sup>191</sup> La raíz africana probablemente tiene que ver con las similitudes entre el blues, el jazz y el flamenco.

El jazz y el flamenco son músicas que salen a la calle (la orquesta de *dixieland*, el patio andaluz que se abre a la calle).<sup>192</sup>

En el blues hay un juego de preguntas y respuestas, entre la voz y la guitarra. Los acordes de jazz generan una incógnita que ha de resolverse momentáneamente para después generar otra. El flamenco es un tejido de preguntas y respuestas, entre el cantaor y el guitarrista o entre el cante y el baile, o entre las palmas y el cante. El pianista va

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>191</sup> José Luis Salinas Rodríguez, *Jazz, flamenco tango: las orillas de un ancho río*, Madrid, Cartiel, 1994, p. 24.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 31.

persiguiendo la melodía de la cantante de jazz para alcanzarla y darle una respuesta. La batería evoca los sonidos urbanos. Con el cajón<sup>193</sup> la madera se vuelve sonido.

Los bends<sup>194</sup> de la guitarra de blues se acercan mucho al ayeo y al portamento<sup>195</sup> del cante. Parece que la guitarra llora.

El cierre de una línea melódica con un vibrato<sup>196</sup> (en términos flamencos, *el eco*) es otra característica que comparten flamenco y el blues (sobre todo de los *hollers*, cantos de trabajo).

Las tres músicas son producto del destierro y la marginación; además de que se caracterizan por su sincretismo cultural.

La nostalgia, la melancolía, la Pena andaluza son sentimientos que de manera similar se expresan en el jazz, el flamenco y el blues.

### **Cantes de ida y vuelta<sup>197</sup>**

Entre Cádiz y La Habana nacen la guajira y la rumba.<sup>198</sup> Son los cantes de ida y vuelta: guitarras que suenan a sal de los puertos, olor de madera, caña y tabaco. Los bordones se apoderan del tumbao,<sup>199</sup> y las primas evocan la cadencia del mar.

La riqueza musical del flamenco se debe a una serie de hechos seculares que permitieron el mestizaje cultural. El resultado es una música que no tiene parangón por su

---

<sup>193</sup> El cajón es el instrumento de percusión por excelencia en el flamenco. Como su nombre lo dice, es un cajón de madera en el cual se sienta el percusionista para golpearlo con las manos.

<sup>194</sup> Un bend es una figura guitarrística que consiste en estirar una cuerda con algún dedo de la mano izquierda.

<sup>195</sup> Desplazamiento continuo de una nota a otra pasando por todas las notas que están en medio.

<sup>196</sup> Efecto creado por pequeñas y rápidas fluctuaciones arriba y debajo de las notas. Lo que se consigue es la sensación de temblor, pero a diferencia del trémolo que permanece en la misma nota, aquí hay un mínimo movimiento microtonal.

<sup>197</sup> Son cantes que salieron de España, llegaron a Cuba sobre todo, allí fueron asimilados y regresaron a España transformados.

<sup>198</sup> La guajira armónicamente se trata de repetir una resolución del acorde dominante a la tónica en un compás de ¾, la rumba flamenca se toca con un compás de 4/4, llena de síncopas y generalmente lleva la armonía de la cadencia andaluza.

<sup>199</sup> En el son cubano el piano va siguiendo a la clave con una suerte de improvisación armónica totalmente sincopada cuya base suele ser un patrón común.



carácter coyuntural que consigue reunir a oriente con occidente. El resultado es un lenguaje musical depurado, que es homogéneo (igual que el lenguaje jazzístico) en cuanto a sus ornamentos, cadencias y fraseos. Todas las músicas que lo conforman se han fusionado, no para crear un híbrido, sino una unidad, un género que despliega la belleza de sus estilos.

## 2. Características de la copla flamenca

### 2.1. La copla flamenca, ¿más tradicional que popular?

#### Tradicionalidad

Todos los autores que hemos estudiado están de acuerdo en que la copla flamenca es de carácter tradicional. Carrillo Alonso encuentra en ella aspectos que para Menéndez Pidal son característicos de la poesía tradicional, sobre todo en cuanto al hecho de que se trata de una poesía compuesta por “alguien que se desliga de ella para entregarla a la colectividad, y que va recreándose.”<sup>200</sup> Carrillo también menciona a García Gómez, quien considera a la copla flamenca como auténtica poesía tradicional viva en nuestros días. De acuerdo con Menéndez Pidal y García Gómez, Carrillo apunta que las coplas flamencas son creaciones individuales que acaban confundándose en el caudal de la tradición oral.<sup>201</sup>

Las siguientes características atribuidas por Menéndez Pidal a la poesía tradicional pueden además ser reconocidas en la lírica flamenca: en el estilo tradicional un mismo recitador siempre varía su recitación; no existe el sentido de fidelidad; las variantes entrañan la riqueza de la invención; el olvido es un valor positivo, creativo, una parte olvidada ha de ser reconstruida, reinventada de una nueva manera a veces totalmente distinta a la original. El cantaor hace suya la canción y la recrea. La variante es la expresión del momento. No se concibe la obra como propiedad privada. El primer poeta anónimo canta en nombre de todos, su intención es expresar el sentir de todos.<sup>202</sup> En este sentido

---

<sup>200</sup> Vide Menéndez Pidal, *apud* Antonio Carrillo Alonso, *op. cit.*, p. 33.

<sup>201</sup> Vide Antonio Carrillo Alonso, *La poesía tradicional en el cante andaluz*, Ediciones Andaluzas Unidas, 1988, pp. 33-34.

<sup>202</sup> Ramón Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional”, en *Romancero hispánico* (tomo I), Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 41, 44-45-46, 48-49.

Lorca apunta que los verdaderos poemas de cante jondo no son de nadie, cada generación les da un color distinto. “Nacen porque sí.”<sup>203</sup>

En cuanto a la definición de lírica tradicional, Margit Frenk hace una observación central: los romances nuevos (del siglo XVII) creados por poetas cultos, no arraigaron en la tradición oral.<sup>204</sup> Este dato corrobora el hecho de que, para que un texto pueda ser incluido en la tradición oral, tiene que acercarse a las características del lenguaje tradicional. En algunos casos -como veremos más adelante- cierta poesía culta sí pasa al repertorio tradicional del flamenco, porque reúne alguna de estas características. Sobre todo una de ellas, que para Menéndez Pidal hace la diferencia entre poesía popular y tradicional: la vitalidad que está en las variantes. No toda poesía popular oral posee la vitalidad de las variantes.<sup>205</sup> Un poema de Manuel Machado pasa a la tradición oral, porque su construcción su estilo y su prosodia se prestan con naturalidad a ser transformados por los recursos mnemónicos del lenguaje tradicional, en ese momento se convierte en una variante y cobra vida.

### **Lo popular y lo tradicional**

En la distinción que hace Menéndez Pidal entre el grado tradicional y el grado meramente popular, en ningún momento se plantea que lo tradicional deje de ser popular, todo lo contrario, podemos ver cómo lo popular se enriquece en su proceso de transformación hacia el estilo tradicional, sin dejar de ser popular. La divulgación de un canto –nos dice Menéndez Pidal- tiene dos grados muy diferentes. Uno es el meramente popular donde la reproducción es fiel, el canto es estimado como nuevo, y durará poco. Otro es el

---

<sup>203</sup> Vide García Lorca, *op. cit.*, p.72.

<sup>204</sup> Vide Margit Frenk, *Entre literatura y folklore*, México, El Colegio de México, 1971, p. 38.

<sup>205</sup> Vide Ramón Menéndez Pidal, *op. cit.*, p.43-44.

tradicional, donde el canto es patrimonio común, “estimado como antiguo,” transmitido de padres a hijos, con una difusión extensa, tiene una larga duración, es asimilado por el pueblo, cada uno es dueño de él por herencia. En sus comienzos la poesía tradicional fue meramente popular; pero empezó a ser reelaborada en su transmisión, hasta crear un estilo propio, el tradicional.<sup>206</sup>

### **El flamenco, un arte no popular**

El primer problema al que nos enfrentamos a la hora de preguntarnos si el flamenco es o no popular está en la definición del término “pueblo.” Se trata de un problema muy complejo quizás imposible de resolver, en torno al cual diversos autores esbozan sus ideas. José Luis Ortiz considera que el concepto de pueblo “es ideológico y confuso.” Como ejemplo de esto da una lista de las diferentes acepciones de “pueblo:”

Pueblo es un hábitat reducido, intermedio entre ciudad y aldea. Pueblo son los habitantes de una región frente a los de otras regiones y los de una nación frente a los de otra nacionalidad: pueblo andaluz, pueblo francés. Pueblo son los pertenecientes a un grupo racial diferenciado: pueblo gitano. Pueblo son estratos y capas de la sociedad definidos por contraposición a la oligarquía y a la aristocracia, y que en la actual fraseología política posterior a la revolución ‘popular’ china, ha quedado matizado como la reunión de cuatro clases: el campesinado, el proletariado, la pequeña burguesía y la burguesía nacional.<sup>207</sup>

El flamenco -de acuerdo con Ortiz- no pertenece a ninguna de ellas. El autor hace énfasis en que se trata de un arte creado por los marginados: perseguidos, presos, bandidos, errantes, aquellos que “sin ninguna ideología ni clase” buscaban una forma de vida al margen del “proceso productivo... fuera del ‘orden’ en contra del orden existente.”<sup>208</sup>

Don Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, apunta que “el pueblo como la humanidad no existen, existen hombres en grado distinto de desenvolvimiento y de

---

<sup>206</sup> Ramón Menéndez Pidal, “Poesía popular y poesía tradicional”, en *Romancero hispánico* (tomo I), Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 41, 44-45-46, 48-49.

<sup>207</sup> José Luis Ortiz Nuevo, *apud* Félix Grande, *Memoria de flamenco*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>208</sup> *Idem.*

cultura.”<sup>209</sup> El concepto de pueblo es para él sólo una entelequia. En este sentido Félix Grande advierte que en el flamenco hay que atender a las tragedias personales, de personas concretas, muy desdichadas, que crearon el cante. De acuerdo con ellos, Ricardo Molina apunta que el autor de la copla no es, como suele decirse de manera abstracta, “el pueblo”. Para Molina la copla es obra de varios autores anónimos, a quienes no les interesa ser reconocidos; y cuya única recompensa es la emoción estética, en ello también radica la autenticidad y la espontaneidad de la copla. Molina advierte que el cante más puro no se canta por lucro, ni siquiera para ser escuchado por alguien más, sino solamente para sublimar las penas, en soledad.<sup>210</sup> Así también se explica la introspección y la intimidad del cante. Esto nos acerca al sentido del cante por lo *bajini*.<sup>211</sup> El cante en sí mismo es su finalidad.

*Demófilo*, en su “Prólogo” a *Cantes flamencos*, apunta que el flamenco es el género menos popular de los populares, ya que el pueblo desconoce las coplas flamencas creadas por sus ejecutantes.<sup>212</sup> Nuevamente nos enfrentamos al problema de la definición de “pueblo,” en este caso lo que *Demófilo* quiso decir es que las letras del cante flamenco sólo eran conocidas por sus creadores, o sea los cantaores de flamenco, y por los aficionados cabales.<sup>213</sup> Para *Demófilo* el flamenco “es un género propio de los cantaores.”<sup>214</sup> En este sentido Cristina Cruces hace una observación central, el flamenco tiene un “restringido

---

<sup>209</sup> Antonio Machado y Álvarez, “Post-scriptum”, en *Cantes flamencos*, *op. cit.*, p. 298.

<sup>210</sup> *Vide* Ricardo Molina, *El cante flamenco*, Madrid, Taurus, 1965, pp. 59-62

<sup>211</sup> Quiere decir cantar bajito, hacia dentro, de una manera muy íntima.

<sup>212</sup> Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, “Prólogo” en *Cantes flamencos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975, p. 38.

<sup>213</sup> Son esos aficionados verdaderamente conocedores del los palos, el compás y las características de cada cante.

<sup>214</sup> Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, “Prólogo” en *op. cit.*, p.38.

número de ejecutantes;<sup>215</sup> también, un restringido número de aficionados “cabales.” A esto hay que sumar el hecho de que –como apunta Félix Grande- el flamenco presenta unas dificultades interpretativas muy superiores a las del resto de las artes populares en la península.<sup>216</sup> Todas estas observaciones se dirigen hacia la idea de Grande en cuanto a que al flamenco “sólo pueden acceder muy escasos miembros de la clase o etnia o cultura que motivan la creación de este arte.”<sup>217</sup> Se refiere a una clase de pueblo (a una determinada capa de la clase popular), o a la etnia gitana, o al conjunto de ambas, que entretejen la cultura flamenca, la cual como toda cultura entraña una manera de vivir, y una visión del mundo. González Climent también advierte que el flamenco es propio de una clase del pueblo, no de todo el pueblo.<sup>218</sup>

Otro argumento de Grande a favor del flamenco como un arte no popular tiene que ver con el hecho de que –de acuerdo con el autor- el cante flamenco se fue formando, no solamente en la cárcel, sino también en el cobijo de unas cuantas familias. Tiene –en su origen- un carácter ritual, hermético que lo aleja de lo popular. “No es propiamente una música popular”, es la expresión de unos cuantos agonistas. Algo muy radical se dice por medio de ellos, y se dice -aunque desde lo colectivo- personalmente.<sup>219</sup>

A partir de las observaciones anteriores podríamos intentar un esbozo del concepto “pueblo”. Éste está conformado por un tejido social muy complejo que bien puede incluir a los marginados que menciona Ortiz, así como a los que trabajan en la fragua o en las minas,

---

<sup>215</sup> Vide Cristina Cruces, *Antropología y flamenco II*, op. cit., p. 37.

<sup>216</sup> Félix Grande, op. cit., p. 520.

<sup>217</sup> Félix Grande, op. cit., p. 520.

<sup>218</sup> Anselmo González Climent, *Flamencología (Toros, cante y baile)*, Madrid, E. Sánchez Leal Sociedad Anónima de Artes Gráficas, 1955.

<sup>219</sup> Vide Félix Grande, op. cit., pp. 173, 284. Y Félix Grande, “Introducción”, en *Cantes flamencos*, op. cit., p. 29.

o a los gitanos que van recorriendo las ferias, o a los zapateros o a los taberneros, cada uno de ellos entraña una forma de ver la vida y de sentir el arte que llamamos popular.

### **El flamenco, un arte popular**

Cristina Cruces hace una observación central que rebate muchas de las ideas del apartado anterior: no hay por qué equiparar “lo popular” con ‘lo practicado por la mayoría.’”<sup>220</sup> Una minoría inmersa en un contexto popular –por muy minoría que sea- no deja de ser popular, expresa un sentimiento y una visión del mundo populares (en este sentido González Climent no repara en que “una clase de pueblo” nunca deja de ser pueblo). Para Cristina Cruces el hecho de que el flamenco sea una música de grupos oprimidos no impide que pueda reflejar “la más clara identidad andaluza.”<sup>221</sup>

“El flamenco –continúa Cristina Cruces- es proyección de las alegrías o los dramas colectivos.”<sup>222</sup> Si bien es cierto que los grandes nombres son fundamentales en “la evolución estilística del género, en la formación o divulgación de estilos luego generalizados,” a la hora de darle forma a los cantes, estos artistas se basaron en un sustrato totalmente popular.<sup>223</sup> “Los creadores...imprimieron en sus cadencias musicales y reflejaron en sus letras las mismas particularidades y vivencias del conjunto del pueblo andaluz...El autor individual y el factor numérico dejan de tener relevancia teórica a favor del carácter de representación colectiva...Lo íntimo lo personal, se unen así mágicamente con lo colectivo.”<sup>224</sup> En este sentido Grande llega a coincidir con Cristina Cruces cuando dice que: “El flamenco es una tragedia comunal expresada en primera persona.”<sup>225</sup> El dolor

---

<sup>220</sup> Vide Cristina Cruces, *Antropología y flamenco II*, op. cit., p. 37.

<sup>221</sup> *Idem.*

<sup>222</sup> *Idem.*

<sup>223</sup> Vide *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>225</sup> Félix Grande, *Memoria de flamenco*, op. cit., p. 521.

intransferible, personalísimo del cantautor paradójicamente se transmite a la colectividad, éste es el sentido profundo de la emoción estética, su carácter sagrado. La emoción reconcilia los contrarios, lo de adentro pasa a ser lo de afuera y viceversa.

De acuerdo con Jeanroy, “el arte popular no sólo es la creación impersonal, sino también la creación personal que el pueblo recoge por adaptarse a su sensibilidad.”<sup>226</sup> Podríamos añadir en este sentido que el “pueblo” tiene la capacidad de asimilar, adaptar o transformar, dentro de la diversidad, todo aquello que tenga relación con su visión del mundo, sin importar la procedencia. Dentro de la complejidad del tejido social, el arte popular tiene un sentido denotativo, pero también connotativo. De acuerdo con esto el flamenco sería un arte popular; ya que, como observa Cristina Cruces, expresa la identidad andaluza –pero hay que añadir- sin perder su propia identidad. Tiene además la característica de haber asimilado la historia de Andalucía, con lo cual su reflejo de la cultura andaluza lleva profundas raíces. El arte popular (tradicional o no) siempre es el resultado de un proceso histórico, de una herencia. En el caso del flamenco este proceso se caracteriza por el mestizaje. El arte flamenco tiene la capacidad de expresar no sólo la diversidad del tejido social, sino también la historia que lo ha conformado. En un contexto popular expresa la vida en la fragua, en la mina, en la cárcel; evoca el mundo del contrabando, del burdel, del zapatero, del gitano errante que va por las ferias, del bandido. En un contexto histórico fusiona las tres culturas del Al-Ándalus con la cultura gitana. Su riqueza histórica le sirve para expresar la cultura popular, que es consecuencia de esa historia.

---

<sup>226</sup>Jeanroy, *Orígenes de la lírica popular en Francia*, apud García Lorca, “El primitivo canto andaluz”, en *op. cit.*, p. 71.



Quizás habría que agregar que la música va más allá del contexto popular o histórico, por medio de su significado no referencial se convierte en un lienzo invisible que puede reflejar la esencia del mundo. El flamenco es un espejo de agua donde tiembla todo el rostro de Andalucía, la cadencia del toreo, la música de los olivares, el compás de la fragua, el dolor de la cárcel y la mina, la naturaleza animada, y toda aquella sustancia que se desvanece en un acorde misterioso, como se desvanecen los sabores en el tiempo.

## **2.2. Entre cante chico y cante grande**

El cante grande es el de los *palos jondos*, que son por excelencia: el *martinete*, la *debla*, la *caña*, la *soleá*, la *seguriya*, la *toná*, y las *carceleras*.<sup>227</sup> Lo *jondo* se refiere a la expresión desgarrada del dolor por haber sido arrancados de la madre naturaleza, y por extensión, por haber sido arrancados de la madre, del vientre. Esto también se traduce en dolor por haber venido al mundo, por existir. Lo jondo entraña un dolor existencial y una profunda nostalgia.

De acuerdo con González Climent, el cante grande expresa la “situación límite;”<sup>228</sup> se refiere a esa situación que nos coloca justo al borde del misterio; por un momento nos sentimos en el límite entre la vida y la muerte. En el límite entre el delirio y la razón, entre el sueño y la vigilia. La naturaleza primordial entraña un mundo delirante en el que todo se corresponde, todo es metáfora. La “situación límite” implica una muerte simbólica que nos puede regresar al sentido primigenio de totalidad, a la comunión con la naturaleza. El grito desgarrar el velo invisible de la razón y nos deja vislumbrar el delirio. En la “situación límite” sentimos el vértigo de perder la consciencia. Esa es la sensación que nos deja el

<sup>227</sup> Algunos autores como Félix Grande incluyen también los cantes mineros. De acuerdo con Rafael Lafuente pertenecen al cante grande aunque no sean genuinamente jondos las rondeñas, los fandangos viejos, la saeta, las serranas, las malagueñas y las jaberías. Y otros palos en desuso. Los corridos, los polos. *Vide* Rafael Lafuente, *op. cit.*, pp. 123-124.

<sup>228</sup> *Vide* Anselmo González Climent, *op. cit.*, pp. 152-155.

ayeo. La voz del *jondo* debe de tener un timbre muy especial, debe ser capaz de crear los melismas y matices propios de su género.<sup>229</sup>

El Sino, el acaso, la muerte, Dios son para Ricardo Molina los temas centrales del cante grande.<sup>230</sup> Puede ser la muerte de la mare o de la compañera, se canta con la desolación de no poder morir para regresar con ellas. El sino entraña –como veremos más detenidamente- una desgracia en el presente, siempre en el instante presente, destino trágico inevitable que el cante sublima evocando la muerte. Apunta Molina que en el cante grande el cantaor se coloca en “un plano de inferioridad absoluta, en el centro emotivo del ser.”<sup>231</sup> Es decir que el yo del cantaor se desvanece ante la emoción para que pueda surgir esa voz jonda que rebasa los límites de la persona.

De acuerdo con Rafael Lafuente la pertenencia al cante grande también implica la dificultad de la técnica, y el gran aliento físico y emocional que se exige al cantaor.

Para Lafuente el cante chico incluye: las *soleariyas*, las *livianas*, los *tientos*, los *tangos*, los *fandangos*, y las *bulerías*.<sup>232</sup> Los tonos burlescos son una de sus características centrales que lo distinguen del cante grande.<sup>233</sup> Sus letras suelen hablar de situaciones cotidianas.<sup>234</sup> Frente a la tristeza y la melancolía del cante grande, el chico busca la fiesta y la guasa, de allí que también se le llame cante festero. En este sentido el jaleo del cante chico requiere una rueda de varias personas, mientras que al grande sólo lo acompañan dos personas con las palmas, tal y como lo requiere la seriedad y la sobriedad que lo caracterizan, para alcanzar el momento sagrado de la “situación-límite.” De acuerdo con

---

<sup>229</sup> Vide Rafael Lafuente, *op. cit.*, p. 123.

<sup>230</sup> Vide Ricardo Molina, *op. cit.*, p. 63.

<sup>231</sup> *Idem.*

<sup>232</sup> Vide Rafael Lafuente, *op. cit.*, p. 126.

<sup>233</sup> Vide Ricardo Molina, *op. cit.*, p.105.

<sup>234</sup> Vide González Climent, *op. cit.*, p. 155.

Climent es justamente la “situación-límite” lo que distingue al cante grande del chico, el cual más bien implica una “situación-cotidiana.” No obstante Climent (en 1955) advierte que existe un desplazamiento de las temáticas del cante grande hacia el chico. También existe una “situación fronteriza” entre el cante grande y el chico, que se caracteriza por una “ambigüedad afectiva y formal,” y un eclecticismo entre los dos extremos.<sup>235</sup> La ambigüedad se crea cuando una copla llena de patetismo se canta sobre una secuencia armónica y una rítmica alegres, o cuando una copla triste se canta inmediatamente antes de una alegre. En este sentido José Carlos de Luna (Mucho antes que Climent, en 1926) apuntaba que por cante chico también se pueden cantar las letras desgarradas del cante grande, tal es el caso de la *bulería* que acepta todos los cantes.<sup>236</sup> Mucho tiempo después (en 2004) José Luis Blanco Garza observa que “una misma letra puede ser interpretada por diferentes palos”: *soleá, bulerías, tientos*, no sólo por las coincidencias temáticas, sino también porque “comparten las mismas estrofas de tres o cuatro versos.”<sup>237</sup> Lo cual indica que, cada vez más, los diferentes *palos* se vuelven eclécticos en cuanto al tipo de copla que suelen aceptar. Sobre todo vamos viendo que, conforme pasa el tiempo, el cante chico se apodera de las letras del grande, porque que en el tono festero también se pueden expresar sentimientos desgarrados que alcancen la “situación-límite.” En una misma *bulería* (el *palo* que más se acerca a una situación fronteriza entre el cante grande y el chico) el cantaor puede pasar de una letra desgarrada a una festera, repentinamente así como se pasa de una falseta triste a otra alegre, ese es el estado anímico del flamenco, el requiebro de la alegría a la Pena. El jaleo del cante chico también está herido, las palmas siempre quieren remarcar

---

<sup>235</sup> Vide Anselmo González Climent, *op. cit.*, p. 155.

<sup>236</sup> Vide José Carlos de Luna, *De cante grande y cante chico*, Madrid, Voluntad, 1926, p. 67.

<sup>237</sup> Vide José Luis Blanco Garza y otros, *op. cit.*, p. 35.

el presente del sino y el “dolor primordial.” El cante chico puede estar lleno de momentos jondos, así como el grande puede acercarse al tono burlesco (tal es el caso de alguna *soleá*) o cotidiano. En el fondo de las letras flamencas encontramos un sentido irónico: una tristeza que dice alegría, una alegría que dice tristeza. Lo mismo sucede con la música, un rasgueo lleno de vitalidad en una *bulería* remarca el silencio para que podamos escuchar el paso de la muerte. Lorca habla de sonidos negros, aquellos que nos acercan en un destello al mundo primordial. Para el poeta estos sonidos llegan con el duende –como veremos más adelante-, en un momento lleno de frescura y espontaneidad que puede regresarnos al mundo mítico de la infancia.<sup>238</sup> Están en una nota herida del picado<sup>239</sup> o de en un melisma de la voz con rajo.<sup>240</sup> Se trata de una frase, un acorde o un ayeo de carácter irrepetible; es imposible recrearlos por más que intentemos apresarlos en la partitura, nunca volverán a sonar igual, ya que pertenecen al mundo efímero de la emoción. Muchas veces encuentran su expresión en un microtono,<sup>241</sup> una nota misteriosa que se escapa del sistema bien temperado. Así como el duende escapan a toda definición analítica, ya que en un destello evocan lo inefable, lo más profundamente irracional, lo más profundamente delirante. Para Lorca “estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero donde nos llega lo que es sustancial en el arte.”<sup>242</sup> Se trata de sonidos que apuntan hacia el origen, hacia la madre, hacia el vientre. Sonidos negros que nos reconcilian con la totalidad cuando evocan la muerte, porque por un instante

---

<sup>238</sup> Vide García Lorca, “Juego y teoría del duende,” en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p. 91.

<sup>239</sup> Se trata de una manera de tocar la guitarra, melódicamente, con mucha fuerza apoyando los dedos sobre las cuerdas de manera que las notas alcanzan gran intensidad y un sonido que se acerca a la percusión.

<sup>240</sup> Voz desgarrada, rota. Se da especialmente en los gitanos.

<sup>241</sup> Un sonido que no pertenece al sistema bien temperado, que no puede escribirse en el pentagrama convencional.

<sup>242</sup> García Lorca, “Juego y teoría del duende,” en *op. cit.*, p. 91.

matan, y es necesario morir simbólicamente para volver al origen. Creemos que estos sonidos son los que verdaderamente distinguen al cante grande del cante chico, y no los diferentes *palos* o las diferentes coplas. En este sentido Félix Grande apunta que la división entre cante grande y cante chico es desafortunada, y que actualmente tiene poco crédito. De acuerdo con él habría que hablar más bien de las “cualidades expresivas de cada cantaor.”<sup>243</sup>

José Luis Ortiz propone hablar de cantes blancos y cantes negros, aunque en general en esta distinción los cantes negros se ajustan a lo que normalmente se conoce por cante grande (*soleá, seguiriyas, tonás*), y los blancos a lo que se conoce por cante chico (*fandangos, bulerías, tangos*, etc.), un cantaor puede hacer cante negro en un cante blanco de acuerdo con sus cualidades interpretativas y su estado anímico.<sup>244</sup> En ello radica el alcanzar los “sonidos negros,” rasgar el velo de la razón, rasgar el aire.

### **2.3. Ironía y sublimación**

La copla flamenca consigue sublimar por un instante todo el sufrimiento de una jornada de trabajo en la mina, en las galeras, en la fragua, en la vendimia, en los olivares. Quizás ningún otro arte tiene más poder de sublimación. Ésta adquiere mayor intensidad cuanto más arduas sean las condiciones de trabajo. Allí es más necesaria, más luminosa y más fugaz. La intensidad también tiene que ver con la fugacidad, esto se siente con plenitud en el picado<sup>245</sup> de la guitarra donde la brevedad intensifica cada nota, lo mismo sucede en un rasgueo o en un remate de cajón. El momento sublime es más intenso cuanto más efímero. La ironía aparece cuando el dolor alcanza su máxima intensidad, entonces el dolor se

<sup>243</sup> Vide Félix Grande, *Memoria de flamenco*, op. cit., pp. 371-372.

<sup>244</sup> Vide José Luis Ortiz, apud Félix Grande, *Memoria de flamenco*, op. cit., pp. 371-372.

<sup>245</sup> Se trata de una manera de tocar la guitarra, melódicamente, con mucha fuerza apoyando los dedos sobre las cuerdas de manera que las notas alcanzan gran intensidad y un sonido que se acerca a la percusión.

transforma en placer, la expresión de dolor quiere decir placer, en un destello que deja de nuevo paso al dolor. En ese momento el cante alcanza su punto climático con un melisma o al rozar una palabra clave. Esta última frecuentemente es un diminutivo.<sup>246</sup> El diminutivo entraña siempre un carácter lúdico que puede reírse por un momento de la tristeza, para que ésta vuelva con mayor intensidad. Así como transforma el dolor en placer, así también convierte la máxima Pena en alegría. Por eso el cante va en busca del dolor, y el dolor se sublima cuando de verdad lo encuentra. En el cante flamenco no se finge el dolor, se vive plenamente. Y en la máxima plenitud se colma el deseo. Se llega a una tierra perdida que se desmorona.

#### **2.4. El arte de la figuración**

Detrás de la apariencia que podemos llamar realidad racional, el andaluz descubre merced a la figuración, un mundo delirante, que en su sentido primigenio transforma todo lo inanimado en animado. La percepción del mundo como un todo conlleva la transposición sensorial de lo vivo hacia lo inerte. Todo es metáfora, todo puede transformarse en cualquier cosa. Por medio de la figuración el andaluz transforma las realidades aparentes en hondas simas. No miente, transfigura, “hace siempre poesía aun sin saberlo.... Vive en constante estado metafórico.<sup>247</sup> Al hablar no puede dejar de fabulizar.<sup>248</sup> Esto se ve reflejado en sus coplas que viven de la tradición oral: dichos, refranes, alusiones, leyendas, quiebros y requiebros, adivinanzas se escuchan en soportales, callejas, patios, balcones y tabernas en la Andalucía de la figuración, del duermevela, de la palabra entre el sueño y la vigilia; creación en el acto del lenguaje más vital.

---

<sup>246</sup> Sobre el empleo irónico del diminutivo, *Vide* José Luis Blanco Garza y otros, *Las letras del flamenco*, Sevilla, Signatura, 2004, p. 18.

<sup>247</sup> *Vide* José Bergamín, *apud* Joel Caraso, *op. cit.*, p. 127.

<sup>248</sup> *Vide* Pedro Salinas, *apud* Joel Caraso, *op. cit.*, p. 127.

Por medio de la música y la palabra, se despierta el mundo latente que dormía detrás de la apariencia racional. El cante es un desafío al pensamiento racional –nos dice Joel Caraso-. Es también una disyuntiva entre caminos contrarios.<sup>249</sup> El cante nace de los contrarios: contradicción, antítesis, paradoja, sueño y vigilia, fuga del mundo y retorno (o en términos lorquianos la “evasión real y poética de este mundo”). El andaluz trata de burlar la realidad; su palabra es como una capa torera, siempre cambiando de forma, al mismo tiempo busca y huye del dolor. Va persiguiendo al sueño, al delirio, a la metáfora, pero inevitablemente siempre vuelve a la realidad racional, como el final de una aventura quijotesca que siempre termina con el desencanto, el cual implica la derrota del delirio frente a la razón, la Pena.

La copla flamenca se dibuja con la mirada de la figuración. Siempre está “entre la indeterminación, esencia del alma humana, y la paradoja: la búsqueda de lo imposible.”<sup>250</sup> Una búsqueda constantemente abatida, que no obstante resurge. En ese momento el andaluz vislumbra el misterio que siempre acecha su incertidumbre vital. “A falta de un saber absoluto y definitivo,” la figuración representa la verdad. La “verdad desnuda” nos coloca en el precipicio entre el Ser y el parecer.<sup>251</sup>

Hay un criterio de verdad en las palabras, en su relación con el silencio.<sup>252</sup> Se trata de una verdad distinta a la razón, que se expresa cuando la palabra cobra plenamente su esencia musical, en el silencio que nos deja. En ese silencio el andaluz descubre el misterio que lo invade y lo lleva a preguntarse si realmente existe una realidad racional; de la fuente del misterio nace la necesidad de transformarla. Es por ello que en las coplas flamencas

---

<sup>249</sup> Vide Joel Caraso, *op. cit.*, p. 125.

<sup>250</sup> Vide *Ibid.*, pp. 128, 137, 142.

<sup>251</sup> Vide *Ibid.*, pp. 129, 131.

<sup>252</sup> Vide *Ibid.*, p. 131.

“Espacios, objetos y seres del mundo cotidiano del gitano-andaluz (cárcel, hospital, silla, camisa, pájaro, viento) se cargan de energía simbólica pero sin borrar la presencia real, tangible y objetiva de su materialidad inmediata e indefensa.”<sup>253</sup> Entre el mundo simbólico y la realidad racional, contrapunto a dos voces, el andaluz construye un entorno donde todo significa y simboliza como si el universo estuviera tramado por un diálogo de signos y símbolos. El andaluz descubre la música de este diálogo. Como en el soneto de Baudelaire, todo se corresponde.

La figuración es un arte que implica mirar al mundo con la más profunda extrañeza. La mirada de la figuración siempre cuestiona la realidad aparente, encuentra al Ser detrás del parecer, al Ser que está hecho de tiempo y que por lo tanto siempre está dejando de ser. En este sentido la figuración mira con extrañamiento la condición efímera del mundo, allí intuye un misterio. Hay un mundo que miramos y un mundo que nos mira, por eso todas las cosas tienen alma. Recordemos los versos del *Romancero gitano*: “Las cosas la están mirando / y ella no puede mirarlas.”<sup>254</sup> (11-12). Mirar es inventar al mundo mientras el mundo nos inventa.

La palabra andaluza está herida de razón y locura, de vigilia y sueño, de sonido y silencio; por eso tiembla, y ese temblor le gusta al duende. El duende necesita el instante estremecido, y un silencio después de la palabra. Ese silencio habla del misterio, el duende es su máxima expresión. El misterio oscuro entraña otra dimensión de lo real. Cada

---

<sup>253</sup> Vide Francisco José Cruz Pérez, *op. cit.*, p. 9.

<sup>254</sup> García Lorca, “Romance sonámbulo”, en *Romancero gitano*, Edición y estudio de Christian de Paepe, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 101.



pequeña cosa tiene temblor, tiene duende. Éste comprende lo estremecedor, lo oculto, lo profundo, lo extraño.<sup>255</sup>

## 2.5. La poética de la brevedad

Una de las virtudes de la copla flamenca es su brevedad, de ella se desprenden diversas cualidades como la capacidad de sugerir: a partir de una coplita se puede reconstruir una historia completa. De acuerdo con Carrillo Alonso la capacidad sintética de la copla llega “a expresar en tres o cuatro versos situaciones humanas de una enorme complejidad emotiva, socio-económica, religiosa o histórica.”<sup>256</sup> En este mismo sentido Félix Grande advierte que la copla es capaz de contar en tres versos, “un vaivén del destino, una encrucijada vital.”<sup>257</sup> Son poemas que tanto “ocultan como revelan, dicen lo justo para poder insinuar casi todo. Su potencia poética está en lo que dicen sin decirlo, dejándonos suspensos entre lo entendido y lo intuido, entre lo comunicado y lo callado.”<sup>258</sup> Estamos ante una maestría en el manejo de la elipsis, que va aunada a una economía expresiva ejemplar.<sup>259</sup> La copla logra “los máximos efectos poéticos en virtud de los mínimos recursos expresivos.”<sup>260</sup> La riqueza connotativa de la copla nos permite identificarnos en sus múltiples interpretaciones; invita al lector a llenar zonas de indeterminación colmadas de poder imaginativo.

El lenguaje poético de la copla es de una gran intensidad, que también se debe -en parte- a la brevedad. Sentimos que la copla cobra fuerza merced a todo lo que la letra omite. En un espacio breve las palabras se distinguen con mayor luminosidad, a su vez es

<sup>255</sup> Vide Joel Caraso, *op. cit.*, p. 134.

<sup>256</sup> Antonio Carrillo Alonso, *op. cit.*, p. 35.

<sup>257</sup> Vide Félix Grande, *op. cit.*, p. 496.

<sup>258</sup> Francisco José Cruz Pérez, “Sobre la poesía del cante”, en *Palimpsesto* (poesía de la intemperie, selección de coplas flamencas), Carmona, 1990, p. 9.

<sup>259</sup> Vide José Luis Blanco Garza y otros, *op. cit.*, pp. 14, 19.

<sup>260</sup> Joel Caraso, *op. cit.*, p. 115.

más fácil que la energía se concentre. Mercedes Pradal observa que, a mayor economía de palabras, mayor intensidad de emoción.<sup>261</sup> Para Blanco Garza se trata de “apuntes líricos,” y “apuntes biográficos.” Es decir breves trazos, dibujos incompletos de sentimientos y vivencias. En este sentido las coplas se caracterizan por su “precisión lírica,” y /o por su realismo, a la vez descarnado e imaginativo.<sup>262</sup>

La brevedad también está relacionada con la “dicción directa y clara... exenta de retórica.” Por ello consigue atinarle al ‘chispazo lírico’ que ilumina con su destello la triste realidad. Esta dicción directa y clara cobra fuerza mediante “la desnudez, casi sequedad, de un lenguaje sin adornos.”<sup>263</sup> En la poesía flamenca no puede haber ripios porque cada palabra es indispensable. En ello coinciden *Demófilo*, Rodríguez Marín y Ricardo Molina.

Algunos autores del siglo XX estiman la brevedad como nota fundamental de la verdadera poesía, “dada la esencial fugacidad de la exaltación emotiva.”<sup>264</sup> De acuerdo con el poeta Javier Almuzara (Oviedo, 1969): “Todo poema debería ser preciso, esencial, rotundo y breve; es decir, en una palabra, memorable.”<sup>265</sup> Estas cualidades que menciona el joven poeta asturiano definen perfectamente la lírica flamenca, y todas ellas están relacionadas con la brevedad.

Para Ricardo Molina “la mejor poesía es la que dice más con menos palabras.”<sup>266</sup> No obstante la copla, que tiene esta cualidad, sólo puede entenderse plenamente en su unidad poético musical. De acuerdo con Francisco José Cruz, fuera del ámbito musical muy

---

<sup>261</sup> Vide Mercedes Pradal, *op. cit.*, p. 61.

<sup>262</sup> Vide José Luis Blanco Garza y otros, *op. cit.*, p. 14.

<sup>263</sup> Vide *Ibid.*, p. 17, 22.

<sup>264</sup> Vide Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 75.

<sup>265</sup> Vide José Luis Blanco Garza y otros, *op. cit.*, p. 24.

<sup>266</sup> Ricardo Molina, *op. cit.*, p. 60.

pocas coplas son buenas, pero las que lo son, se acercan a la mejor poesía. Le añaden realidad a lo vivido, y aunque les quiten la música, conservan toda su fuerza lírica.<sup>267</sup>

Mercedes Pradal subraya la belleza de la frase ambigua, rica en sugerencias. Menciona también otras características de la copla: “el realismo de sus temas, la concisión de la forma, el doble sentido, y un gusto casi surrealista por lo absurdo.” Para Mercedes Pradal la copla es más profunda y personal cuanto menos precisa.<sup>268</sup>

De acuerdo con *Demófilo*, la copla es una “poesía lírica dentro de lo épico.” Es decir que, igual que el romance tradicional, tiene su parte descriptiva y su parte narrativa. El autor matiza cuando apunta que se trata de “lo menos lírico dentro de lo lírico, y lo menos épico dentro de lo épico.” Con ello intenta subrayar la peculiaridad de la copla frente a la balada épico-lírica.<sup>269</sup> En este sentido la copla siempre es afectiva, considerando su esencialidad. Siempre es un afecto o un sentimiento lo que da vida a nuestras coplas efímeras. Fondo y forma, asunto y molde siempre están indisolublemente unidos. La copla, al ser creada por la humanidad niña (el pueblo), es “franca, ruda e inartificiosa.” La diafanidad de la copla tiene que ver con una naturaleza humana más cerca de su origen.<sup>270</sup> En este sentido Menéndez Pidal valora al poeta primitivo, por su carácter diáfano, lejos de “conceptos oscuros y abstracciones.” “El arte sofoca la naturaleza.”<sup>271</sup> La copla flamenca es primitiva, naturaleza pura sin artificio; por ello entraña “una relación más directa entre el

<sup>267</sup> Vide Francisco José Cruz Pérez, “Sobre la poesía del cante”, en *Palimpsesto* (poesía de la intemperie, selección de coplas flamencas), Carmona, 1990, pp. 7-8.

<sup>268</sup> Vide Mercedes Pradal, *op. cit.*, pp. 62, 67

<sup>269</sup> La balada épico-lírica es un género que se da en toda Europa y que, de acuerdo con algunos críticos incluye al romance español, ya que tiene la característica de ser narrativa y descriptiva al mismo tiempo. No obstante Menéndez Pidal advierte que “de ningún modo pueden tenerse por equivalentes los términos ‘estilo épico-lírico y ‘estilo tradicional’;” ya que el primero podría ser reproducido por un poeta culto o meramente popular, en cambio el segundo sólo puede lograrse merced a la tradición oral (*Vide Menéndez Pidal, op. cit.*, p.61. )

<sup>270</sup> Vide Antonio Machado y Álvarez, “Post-Scriptum”, en *op. cit.*, pp. 292, 294, 297-298, 300.

<sup>271</sup> Vide Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 15.

objeto sentido y el sujeto que siente.”<sup>272</sup> Para Joel Caraso la brevedad expresiva nos acerca a las fuentes primitivas de la emoción.<sup>273</sup>

La poesía tradicional y la copla flamenca se caracterizan por su esencialidad e intensidad. El pueblo las va depurando, en un proceso de selección cuyo resultado es la síntesis y la sencillez. El pueblo depura la eficacia expresiva, sin ninguna artificiosidad que empañe la expresión en su pureza.<sup>274</sup> “La copla, al igual que la piedra de río, se va limando, va puliendo todas sus asperezas formales y expresivas hasta lograr una limpidez y una depuración en la que cada palabra está en su sitio.”<sup>275</sup>

Intuición, liricidad y dramatismo son atributos de la poética tradicional que también comparte con la lírica flamenca.<sup>276</sup>

Las letras flamencas con su transparencia hablan de cosas comunes a todos los hombres. En ellas la sintaxis es siempre sencilla. Por medio de un yo lírico anónimo se comunican los hechos desde dentro.<sup>277</sup>

Es interesante también mencionar las clasificaciones poéticas que hace Blanco Garza en torno a la copla; el autor distingue la copla dramática,<sup>278</sup> la lírica o simbólica, la meditativa filosófica y la humorística. En este sentido habla de los tonos o registros del cante: dramático, humorístico, reflexivo y sentencioso.<sup>279</sup>

---

<sup>272</sup> Antonio Machado y Álvarez, “Post-Scriptum”, en *op. cit.*, p.300.

<sup>273</sup> Joel Caraso, *op. cit.*, p. 115.

<sup>274</sup> Vide Menéndez Pidal, *op. cit.*, pp. 59-60. Menéndez Pidal se refiere sólo a la poesía tradicional, por mi parte con mi redacción subrayo que también se trata de características de la lírica flamenca.

<sup>275</sup> Joel Caraso, *op. cit.*, p. 118.

<sup>276</sup> Vide Menéndez Pidal, *op. cit.*, pp. 59-60.

<sup>277</sup> Vide José Luis Blanco Garza y otros, *op. cit.*, p. 23.

<sup>278</sup> Aquí el autor está confundiendo los términos, dramático por trágico; ya que en este tipo poesía, dramático significa diálogo; de allí la actualización dramática propia del estilo tradicional.

<sup>279</sup> José Luis Blanco Garza y otros, *op. cit.*, pp. 26-28.

El cambio de tiempos verbales brinda a la copla otra cualidad: la agilidad, que se vuelve más intensa con la brevedad. La agilidad, la brevedad y la precisión en el trazo van de la mano consiguiendo la poesía más certera e intensa. Agilidad, tino, gracia y destreza son cualidades que Manuel Machado supo asimilar de la copla flamenca para crear sus versos.<sup>280</sup>

La copla es espontánea como los quiebros y requiebros que se improvisan en la calle o con la capa en el toreo. En la copla, los metros breves facilitan la improvisación, así como la urdimbre de la rima. La copla sortea la belleza, la Pena y la muerte con sus cambios, no surge como una forma poética sino como transformación. De acuerdo con Moreno Villa, el verso puede “corregirse según la intención o dirección del toro.” Cuando el metro es breve, es fácil cambiarlo como vuelo de capa.<sup>281</sup> La copla y el toreo llevan “movimientos contrarios, sesgos y rupturas,” que en la copla se plasman con antítesis y silencios. La copla lleva “la rapidez fulminante, instantánea, sorpresiva, reveladora”<sup>282</sup> del cambio.

Para Rodríguez Marín la copla es más ligera que el mismo aire.<sup>283</sup>

De acuerdo con Félix Grande lo importante de la copla es que duela.<sup>284</sup> El dolor – creemos- se intensifica con la brevedad.

Para *Demófilo* la copla es la elevación del afecto, “elevación que corresponde... a ese estado en que el sentimiento intima hasta el extremo de hacerse música.”<sup>285</sup>

---

<sup>280</sup> Vide Manuel Machado, “Retrato”, en *Poesías*, Madrid, Alianza, 1998., p. 53

<sup>281</sup> Vide José Moreno Villa, *op. cit.*, pp. 108-109, 119.

<sup>282</sup> Joel Caraso, *op. cit.*, p. 125.

<sup>283</sup> Vide Rodríguez Marín, “La copla”, en *op. cit.*, p. 60.

<sup>284</sup> Vide Félix Grande, *op. cit.*, pp. 44.

<sup>285</sup> Antonio Machado y Álvarez, “Post-Scriptum”, en *op. cit.*, p. 316.

Según Joel Caraso el arte de la copla está en “Sugerir lo que se calla, darle un perfil elocuente y luminoso a ese cuerpo oscuro del silencio.”<sup>286</sup>

La copla “expresa las más infinitas gradaciones de dolor y pena.” Destaca por su estilización, por su manera de recrear ambientes, y su “justeza emocional.” El patetismo es su característica fundamental. En este sentido no acepta medias tintas. Se canta ciego,<sup>287</sup> se cierran los ojos para mirarse por dentro, con la mirada hacia dentro, hacia la profundidad de uno mismo. “La ceguera del cante es su extrema clarividencia;”<sup>288</sup> la oscuridad, su luz; La profundidad, su elevación. Por ello su mejor escenario es la noche. En las canciones asturianas el paisaje distrae y uno se olvida de lo esencial, es decir, la Pena. En cambio el jondo es un canto sin paisaje, y por ello concentrado en sí mismo.<sup>289</sup>

Una copla también puede ser “un guiño, una exclamación, un suspiro.” El flamenco convierte a nuestro pulso el ritmo humano del fragüero que golpea el yunque. La copla puede equipararse a un solo pulso que suene a metal, sincronía efímera para escuchar el silencio.<sup>290</sup>

## 2.6. Improvisación y métrica

La métrica de la copla flamenca<sup>291</sup> está conformada básicamente por: la cuarteta octosilábica asonantada o romanceada, que es la forma más común (puede ser cantada prácticamente por todos los *palos*: *fandangos*, *malagueñas*<sup>292</sup>, *taranta*, *cartagenera*, *soleares*, *cañas*, *polos*, *tonás*, *alegrías* etc.); la estrofa de tres versos con asonancia en los nones, también llamada *soleá* de tres versos (que se puede cantar sobre todo por *soleá* y

<sup>286</sup> Joel Caraso, *op. cit.*, p. 121.

<sup>287</sup> Vide García Lorca, “El primitivo canto andaluz”, en *op. cit.*, pp. 65, 69,

<sup>288</sup> Joel Caraso, *op. cit.*, p. 137.

<sup>289</sup> Vide García Lorca, “El primitivo canto andaluz”, en *op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>290</sup> Joel Caraso, *op. cit.*, pp. 121, 123.

<sup>291</sup> Ver tablas de música y métrica al final.

<sup>292</sup> Aunque las malagueñas y los fandangos pueden llevar quintillas.

*bulerías*); el romance, composición no estrófica de versos octosilábicos con asonancia en los pares<sup>293</sup> (el romance se puede cantar sobre todo por *tangos*, *tanguillos*, *bulerías* y *soleá*); y por último la *seguriya* gitana, única forma intransferible a otros *palos*, se trata de una estrofa de cuatro versos, tres de ellos hexasílabos y el tercero endecasílabo, con asonancia en los pares (también hay *seguriyas* de tres versos dos de ellos el primero y el tercero crean asonancia, y el segundo es un endecasílabo).

Ahora bien, estas composiciones estróficas nos sirven para clasificar las coplas y para presentarlas así en un cancionero, pero son solamente una reducción lógica de lo que verdaderamente sucede en el cante, donde como veremos, cambian radicalmente; de acuerdo con Cristina Cruces, son sólo una guía, una partitura “que va guiando con sílabas el recorrido de la melodía a través de la voz.”<sup>294</sup> Podrían verse también como el cifrado de jazz donde el músico va improvisando a partir de una guía armónica. Así el cantaor va descifrando la copla en busca de la emoción.

En cuanto al aspecto literario, el cantaor improvisa merced a los recursos mnemónicos del lenguaje tradicional<sup>295</sup> (tópicos numéricos, fórmulas, tópicos de ubicación espacial, construcciones consecuenciales etc.). De entre ellos nos interesa destacar las construcciones paralelísticas y las repeticiones, no sólo porque son las que principalmente transforman la estructura métrica y estrófica, sino sobre todo, porque cumplen con una función: más allá de enfatizar consiguen embriagar. En el flamenco la emoción va de la

---

<sup>293</sup> También se puede entender como una composición no estrófica de versos de dieciséis sílabas, con hemistiquios simétricos y rima continua, que es la forma original del romance.

<sup>294</sup> Vide Cristina Cruces Roldán, *Antropología y flamenco, más allá de la música* (tomo II), Sevilla, Signatura, 2003, p. 25.

<sup>295</sup> Se trata de recursos que el juglar, el recitador o el cantaor utilizan a la hora de crear una variante de un romance o una serie coplas. Estos recursos les ayudan a recordar. Sobre el lenguaje tradicional hablaremos en un apartado más adelante.

mano de la embriaguez<sup>296</sup> La repetición en música y palabra entraña la embriaguez, a base de repetir los nombres, los nombres se borran, pierden su sentido referencial y se llenan de sentido musical; a su vez en la música cuando la guitarra repite una y otra vez la cadencia andaluza<sup>297</sup> se pierde el sentido, ya no sabemos cuál es el punto de partida y de llegada, perdemos las coordenadas. Asimismo nos perdemos embriagados por estas construcciones que repiten tercios, oraciones, frases y palabras, develando su carácter hipnótico, y esencialmente sonoro. Veamos algunos ejemplos:

A Dios llorando yo le pío,  
le pío a Dios llorando yo  
le pío a Dios llorando,  
que me quite la salú  
que a ti te la vaya dando,  
y en mis cortitas horas  
que yo le pido a Dios llorando (You Tube)<sup>298</sup>

En esta *soleá*<sup>299</sup>, tal como la canta Pericón de Cádiz<sup>300</sup>, nos interesa el paralelismo variado por inversión que se crea entre los dos primeros tercios. A la hora del cante, este tipo de repetición es muy común. Obsérvese también el encabalgamiento que podría formarse entre el segundo y el tercer tercio, no obstante el cantaor interpreta de corrido el segundo tercio

---

<sup>296</sup> Ambas buscan el “olvido de sí”, la pérdida de la conciencia que de acuerdo con Nietzsche reconcilia al hombre con la naturaleza. Por medio de la embriaguez la identidad se va desvaneciendo y nos acercamos a lo misterioso “Uno primordial,” donde el mundo se percibía como una totalidad, donde el hombre no tenía *Vide* Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 59, 63.

<sup>297</sup> Cadencia modal, intercambio modal entre el modo mixolidio (b9, b13), y el modo frigio. Los acordes IV menor 7, y bIII7 vienen del modo frigio, mientras que el bII maj 7 (#9, #11), y el acorde de tónica I7 (b9, b13) vienen del modo mixolidio. Es la cadencia de casi todos los palos flamencos.

<sup>298</sup> Algunas coplas que presentamos en este trabajo fueron transcritas de diversos videos de You Tube. Con la finalidad de que el lector pueda acceder a ellas (y que también tenga la posibilidad de ver cómo se cantan) hemos creado un canal de You Tube cuya dirección es la siguiente:

<https://www.youtube.com/channel/UCX3VX0mlPwyB6v8oAnV6Omg/feed>. En el caso de esta copla, puede encontrarse en el canal con el título de “Pericón de Cádiz y Félix de Utrera *soleá*.” A partir de aquí citaré estas coplas de la siguiente manera: en canal de You Tube, seguido del nombre con el que se pueden identificar.

<sup>299</sup> Se le puede llamar *soleá* a una sola copla pero también a una composición musical entera. *Soleares* o *soleá* son el mismo *palo* que se toca usando el compás de doce pulsos empezando en el uno, y con la armonía de la cadencia andaluza.

<sup>300</sup> Juan Martínez Vilchez, Pericón de Cádiz (1901-1980) fue un importante cantaor del siglo XX.



dejando un silencio después del pronombre. El último tercio remata con una construcción paralelística, entendida así aunque esté distanciada de los tres primeros tercios.

Construcciones paralelísticas variadas por inversión entre tercios separados son muy comunes, como puede verse en el siguiente fragmento de la misma *soleá*:

Lo que tú has hecho conmigo  
no tiene perdón de Dios  
lo que tú conmigo has hecho

En la siguiente *soleá*, cantada por José Menese<sup>301</sup>, con Juan Habichuela<sup>302</sup> en el toque, puede apreciarse un paralelismo variado por sinonimia entre el segundo y el tercer tercio:

Que tu corasón y er mío  
se pusieron a repicar,  
que mandaron a repicar  
Toíto los campanario  
lo que siembra la cristiandad  
que tu corazón y el mío  
pusieron a repicar<sup>303</sup>

Por otra parte los últimos dos versos (que son una repetición de los dos primeros) recogen toda la emoción de la copla. Son equiparables a un rasgueo o a un remate de cajón. Después de una falseta,<sup>304</sup> como después de una copla es necesario un remate para remarcar el silencio que es más importante que la música. Por ello es muy frecuente que se repitan el primero o los dos primeros tercios.

---

<sup>301</sup> José Menese, La Puebla de la Cazalla, Sevilla (1942), uno de los cantaores contemporáneos más importantes; se le considera el heredero natural Antonio Mairena.

<sup>302</sup> Juan Habichuela (Granada 1933), extraordinario guitarrista es el padre de los hermanos Carmona del grupo Ketama.

<sup>303</sup> En canal de You Tube, “José Menese por *soleá*”

<sup>304</sup> Una falseta es una muy breve composición de guitarra; el tocaor, a manera de improvisación, puede ir intercalando falsetas de acuerdo a su estado de ánimo. En este sentido se asemeja a la copla, que también es una breve composición; el cantaor puede ir eligiendo qué copla cantar a manera de improvisación, además, como podemos comprobar en este apartado puede reestructurarla.

También son muy comunes las construcciones paralelísticas que varían al introducir una fórmula como en el siguiente fragmento de una *soleá* cantada por el Indio Gitano:<sup>305</sup>

Y e predicá en er desierto  
y e predicá prima mía en er desierto<sup>306</sup>

Además se produce una actualización dramática<sup>307</sup> (propia del lenguaje tradicional), en cuanto aparece el interlocutor que nos sugiere todo el sentido de intimidad que guarda la copla. Como veremos más adelante ésta nace en soledad, en una celda o en la mina; después se canta para muy pocos en una cueva o en un patio andaluz.

El Indio Gitano canta en la misma *soleá* la siguiente copla donde pude apreciarse un paralelismo por variación sintáctica entre los dos primeros tercios:

Por ti no me mira nadie  
por ti no me mira a mí nadie  
por ti me voy a dar un día  
una puñalaita en la calle  
compañerita de mi arma  
ay una puñalá en la calle

También es interesante observar la anáfora (propia del lenguaje tradicional), que se da entre los tres primeros tercios (por ti), recurso que tendría su equivalente melódico en una frase que repite su primera parte y varía la segunda.

Por otra parte habría que fijarse en el diminutivo, “puñalaita”, que se aplica al sustantivo de mayor significación en la copla. El diminutivo es un elemento central en la lírica flamenca, que puede aplicarse a adjetivos, sustantivos, adverbios e incluso a verbos como veremos más adelante. Por medio del diminutivo las cosas además de alma tienen

<sup>305</sup> Bernardo Silva Carrasco, el Indio Gitano (Miajadas, Cáceres, 1940-Madrid, 1999) fue un cantaor de altura que trabajó con guitarristas de la talla de Manolo Sanlúcar y Gerardo Núñez.

<sup>306</sup> Este fragmento se encuentra en el tema “Predicar en el desierto”, del disco *Nací gitano por la gracia de Dios*, Nuevos Medios, 1993, trak 8. Con la guitarra de Gerardo Núñez.

<sup>307</sup> Cuando se entra en un diálogo repentinamente sin ninguna marca textual, en este caso aunque la prima no le responda se entiende que está dialogando con ella.

una carga afectiva. En este caso el sentido trágico de la puñalada se atenúa adquiriendo un tono lúdico e incluso irónico merced al diminutivo. Por último, con el remate, el tono trágico recobra plenamente su sentido cuando vuelve a aparecer ya sin diminutivo. Esto es lo que podríamos llamar un *requiebro*,<sup>308</sup> es decir un cambio repentino, que va de lo lúdico a lo trágico en el breve espacio de una copla.

Tú que te venga a mi vera,  
tú que te venga a mi verita.  
Porque te quiero compañera  
y er sentío tú me quita,  
porque te quiero yo de vera  
y er sentío tú me quita<sup>309</sup>

En esta *soleá* que canta Tío Gregorio El Borrigo<sup>310</sup> se puede apreciar un paralelismo entre los dos primeros tercios, variado por un diminutivo (esto es muy común). En este caso estar junto al amante evoca nuevos sentidos. El diminutivo nos llena de sugerencias, ternura, dulzura, infancia, intimidad, la copla dice más por lo que calla.

Tenemos también una construcción paralelística entre el tercer tercio y el penúltimo.

Y finalmente el remate que es la repetición exacta del cuarto tercio.

Y hasta la luz der día  
velá sin dormir  
qué nochesita, qué nochesita más larga prima  
sin tenerte a ti<sup>311</sup>

---

<sup>308</sup> Un *requiebro* puede ser un piropo. Pero en el toreo también se refiere a un cambio repentino con la capa. En ambos, en el piropo y en la suerte torera predomina la improvisación. Demófilo llama *requiebro* a aquel tercio que cambia repentinamente el sentido de la copla.

<sup>309</sup> Esta *solea*, que lleva por título “Tan de veras lo tomaste”, aparece en el disco *Tío Gregorio el Borrigo*, en el volumen 12 de la antología *Grandes cantaores del flamenco*.

<sup>310</sup> Gregorio Manuel Fernández Vargas, El Borrigo (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1910-1983), considerado un cantaor clásico, de la más pura raza gitana del cante.

<sup>311</sup> Esta copla se encuentra en la seguriya “Hasta la luz del día”, del disco *Nací gitano por la gracia de Dios*, Nuevos Medios, 1993, trak 4.

En esta *seguiriya* que canta el Indio Gitano (con Gerardo Núñez en el toque<sup>312</sup>) hay que señalar la repetición de la frase nominal, “Qué nochesita”, en el tercer tercio que remarca el centro temático de la copla; nuevamente se aplica el diminutivo al elemento más doloroso y significativo, la larga noche en espera de la amada. Ésta se vuelve más íntima, más humana, más frágil y también más fácil de sobrellevar. Nuevamente el poder evocativo de la brevedad nos regala la sugerencia.

En la siguiente *seguiriya* cantada por Fosforito<sup>313</sup> se repite dos veces una frase verbal con la intención de dejarnos en suspenso, por un instante, hasta que llega el cuarto tercio que completa la oración:

Yo no le temo a la muerte  
morí e naturau,  
lo que le temo, lo que le temo  
son a las cuentas tan grandes  
que a mi Dios le de dá  
yo no le temo a la muerte  
morí e naturau.<sup>314</sup>

Nuevamente se repiten los dos primeros tercios para rematar la copla con fuerza, y hacer audible el silencio.

Y a los santos del sielo yo  
le voy a peí yo a los santitos del sielo  
yo le voy a peí,  
pa que a mi mare  
pa que a mi mare me la pongan buena  
que se me va morí  
y a los santitos del sielo  
yo le voy a pedi<sup>315</sup>

---

<sup>312</sup> El toque se refiere sobre todo a la guitarra. Gerardo Núñez, Junto con Tomatito y Vicente Amigo es uno de los tres guitarristas más virtuosos e innovadores de la guitarra flamenca moderna.

<sup>313</sup> Antonio Fernández Díaz, Fosforito (Puente Genil, Córdoba, 1932), extraordinario cantaor obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de Cante Jondo de 1956.

<sup>314</sup> Esta *seguiriya* aparece en la antología *Flamenco*, Universal, 2003.

<sup>315</sup> Esta *seguiriya* es una composición de Antonio Sánchez y Paco de Lucía. Aparece en la antología *Camarón de la Isla, la leyenda*, Universal, 2004.

En esta *seguriya* que canta Camarón<sup>316</sup> (acompañado por las guitarras de Paco de Lucía y Ramón de Algeciras) tenemos una construcción paralelística creada por una frase nominal y una oración entre el primero y el segundo tercios. Si sólo tomamos en cuenta el primer hemistiquio del segundo tercio, el tercer tercio crea un paralelismo variado por inversión con el segundo.

Todas estas construcciones de repetición, además de cumplir con la función de embriagar, consiguen la frescura del cambio merced a la improvisación. Como ya lo apuntamos, el cantaor improvisa cuando repite frases u oraciones de acuerdo con su estado de ánimo y con el fluir natural de la música. Para *Demófilo* este cambio repentino, improvisado, lleva el nombre de *requiebro* y puede aplicarse al toreo, y a la copla. aunque en un principio es un piropo: “requiebro es un quiebro<sup>317</sup> fino y magistral delante de la belleza que pasa,”<sup>318</sup> es decir, el paso de la belleza es un cambio, el aire se llena de frescura, algo inefable sucede; pasa una mujer y entonces el improvisador traduce ese cambio en un verso, en una rima, como si el tiempo hubiera cambiado su curso. No puede haber mayor cambio, que el que surge de improviso con el paso de la belleza.

En el toreo la belleza va ligada a la muerte. La danza del toro funde a la muerte con la belleza. El cambio es la única respuesta frente a lo impredecible. Una respuesta que se convierte en diálogo con la muerte. El cambio en el toreo –de acuerdo con Moreno Villa- se hace con la capa, pero “un cambio de rodillas no se parece a un cambio de muleta, de la mano diestra a la zurda. Recordemos aquel juego de toreo llamado en términos taurinos

---

<sup>316</sup> José Monge Cruz, Camarón de la Isla (San Fernando, Cádiz, 1950-Badalona, 1992), quizás fue el cantaor más importante del siglo XX.

<sup>317</sup> Quiebro es un cambio en el toreo.

<sup>318</sup> Vide Antonio Machado y Álvarez, “Post-Scriptum”, en *Cantes flamencos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975, p. 321.

‘galleo’, que consiste en una serie de quiebros.”<sup>319</sup> Asimismo algunas coplas flamencas a la hora de ser cantadas parecen galleos, ya que encontramos en ellas cambios de diferentes tipos. Hemos estudiado algunos ejemplos de paralelismos y repeticiones. También el lector atento observará que la métrica del verso puede variar a la hora del cante, y el cantaor puede valerse de sinalefas y sinafías, dentro del dialecto andaluz, para transformar un verso en una creación musical instantánea. Pero quizás el quiebro más intenso –y en esto coinciden Joel Caraso y Moreno Villa<sup>320</sup>– se logra por medio de la alternancia de tiempos verbales dentro de la brevedad de la copla. Quizás porque se enfatiza el hecho de que el cambio no puede suceder sin el tiempo. Veamos algunos ejemplos:

Me *desían* a mí me *dicen* a mí,  
que si te quiero buena compañera yo  
digo que sí  
que sí te quiero buena compañera yo  
digo que sí<sup>321</sup>

En esta *seguriya* que canta Pepe de la Matrona<sup>322</sup> tenemos un paralelismo por variación sintáctica en el primer tercio donde lo que varía es el tiempo verbal. En la brevedad de este verso pasamos del imperfecto al presente, del ayer a ahora.

Ay que desgracia la mía  
hasta en el andar desgracia la mía  
en el andar que los pasito que pa lante *echaba*  
se *van* pa atrás  
desgracia la mía au asta en el andá (*La soleá*)<sup>323</sup>

<sup>319</sup> Vide José Moreno Villa, “Manuel Machado, la manolería y el cambio”, en *Los autores como actores*, México, FCE, 1951, p. 105.

<sup>320</sup> Vide Joel Caraso, “Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero”, en Nigel Dennis (ed.), *En torno a la poesía de José Bergamín*, Lleida, Pages Editors, 1995, p.125. Vide José Moreno Villa, *Op. cit.*, p. 105.

<sup>321</sup> Esta *seguriya* aparece en el disco *Pepe de la Matrona*, Collection Dirigée Par Mario Bois/volumen 1, trak 8.

<sup>322</sup> José Núñez Meléndez (Sevilla, 1887-Madrid, 1980), extraordinario cantaor que destaca por la pureza de su estilo tradicional.

<sup>323</sup> Algunas coplas, como ésta, las transcribí en el año de 1991, tal como se cantaban en el bar *La soleá*, en un callejón del barrio La latina de Madrid. La mayoría de estas coplas eran cantadas por aficionados, pero en algunas ocasiones llegaba a cantar El Agujetas, para muchos críticos el mejor cantaor de *seguriyas*. Aquí y en adelante citaré estas coplas como *La soleá*.

En esta *seguriya a palo seco*<sup>324</sup> que canta una mujer gitana tenemos el cambio de tiempos verbales entre el tercer y cuarto tercios. Nuevamente vamos de imperfecto al presente. En este caso se trata de acentuar el presente de la desgracia, es decir el sino. Del sino gitano hablaremos más adelante, aquí sólo cabe decir que siempre se siente en el presente, es lo que prevalece, en cambio la fortuna siempre pertenece al pasado. Esta copla lo ilustra con transparencia: en el pasado se podían echar pasos adelante, sin embargo en el presente siempre van para atrás. En este sentido un ejemplo muy claro puede apreciarse en la siguiente *seguriya* que canta Juan Talega:<sup>325</sup>

Ay er corasón me duele de tanto  
 llorá me duele er corazón de tanto llorá  
 que mis fatigas nunca *iban*  
 a meno siempre *van* a más  
 er corasón a mi me duele<sup>326</sup>

Además del ya comentado paralelismo variado por inversión entre los dos primeros tercios, tenemos nuevamente el cambio de tiempos verbales del imperfecto al presente entre el tercero y cuarto tercios. La posibilidad de que las fatigas fueran menos queda en el pasado, cuando en el presente prevalece la Pena.<sup>327</sup>

El sol *sale* cuando es día  
 para mí *salía* de noche  
 y hasta el sol va en contra mía<sup>328</sup>

En esta *soleá* (que canta Fernanda de Utrera con Juan Habichuela<sup>329</sup> en el toque) sucede todo lo contrario a lo que hemos comentado en los últimos tres ejemplos. En la

---

<sup>324</sup> Sin guitarra, a capela.

<sup>325</sup> Joaquín Agustín Fernández Vargas (Sevilla 1891-1971), Sobrino de Joaquín el de Paula, perteneció a una de las familias gitanas de más tradición flamenca. Esta *seguriya* aparece en You Tube.

<sup>326</sup> En canal de You Tube, Juan Talega con Diego el Gastor, *Seguriyas*.

<sup>327</sup> En el léxico gitano fatiga es sinónimo de pena. Escribo Pena con mayúscula porque me refiero a la Pena andaluza, una Pena muy particular, como veremos más adelante.

<sup>328</sup> En canal de You Tube, Fernanda de Utrera y Juan Habichuela, *soleá*.

<sup>329</sup> Fernanda Jiménez Peña (Utrera, Sevilla-1923-2006) está considerada como la mejor cantaora de soleares de todos los tiempos. Juan Habichuela (Granada 1933), extraordinario guitarrista es el padre de los hermanos Carmona del grupo Ketama.

construcción consecucional (día-noche) entre los dos primeros tercios, el sol que se asocia a la buena fortuna está en presente (sale), mientras que la mala fortuna se evoca con el imperfecto (salía). Por un momento tenemos la sensación de que la mala suerte es cosa del pasado, pero ésta se vuelve presente de nuevo en el último tercio. En sólo tres versos se dibuja un requiebro con el cambio repentino de los tiempos verbales.

Me *gusta* viví en Granada,  
 porque me *gustaba* a mí  
 las campanas de la iglesia  
cuando me voy a dormí  
 a la entrada de Granada  
 calle de los herraos<sup>330</sup>  
*hay* una fuente famosa  
 con veinticinco faroles<sup>331</sup>

En esta *bulería* que canta El Lebrijano<sup>332</sup> podemos apreciar lo más cercano a un galleo torero, con sus repeticiones y con abruptos cambios de tiempos verbales, que consiguen embriagarnos, rozando ese sentido delirante que siempre busca el flamenco. El tiempo racional se ablanda como los relojes de Dalí cuando el presente se transforma de inmediato en pasado (me gusta vivir-me gustaba a mí), y un tercio adelante, entra de nuevo el presente (cuando me voy a dormí).

El cambio consiste en insinuar que todo el tiempo cabe en un instante, que ayer es hoy, que mañana es hoy, en una vida siempre acechada por la muerte, ese es el sentido del quiebro torero, desafiarla en busca de un instante eterno que paradójicamente es más eterno cuanto más fugaz. La belleza cobra intensidad cuanto más efímera. De acuerdo con José Bergamín, esa es la belleza de “las artes mágicas del vuelo”; aquellas que no tienen “huella

---

<sup>330</sup> Herreros.

<sup>331</sup> En canal de You Tube, El Lebrijano, bulerías, X Noche Flamenca Ecijana.

<sup>332</sup> Juan Peña (Lebrija 1941), extraordinario cantaor de familia gitana con raigambre flamenco; ganó el concurso de Mairena de Alcor en 1964.



o trazo lineal que señale su ruta para repetirse.”<sup>333</sup> Un quiebro en el verso es un destello ante lo impredecible, no se puede repetir, realmente no se puede escribir, y por eso queda, en el aire queda para siempre. En lenguaje torero es el “ahí queda eso” ante una faena, que a fin de cuentas evoca la muerte, lo que queda.

Como parte de la improvisación también hay que mencionar interjecciones, melismas<sup>334</sup> y glosolalias.<sup>335</sup> En general las interjecciones son como una variante breve del *ayeo*<sup>336</sup>: ¡ay! El cantaor sabe ensartarlas como banderillas toreras allí donde el dolor coincide con la emoción.

Los melismas son pieza fundamental en el entramado de la improvisación, las vocales van cambiando de colores mientras desafían al compás, al que siempre regresan. Con los melismas del flamenco, dolor y dulzura, alegría y Pena<sup>337</sup> se dejan sentir simultáneamente; su sonido se asemeja al canto de los pájaros.

En cuanto a las glosolalias puede haberlas breves como es el caso del *gageo*, el *babeo*, o el *gibigi*;<sup>338</sup> o puede haberlas tan largas que llegan a ser trabalenguas (algunos de estos trabalenguas son característicos de algún *palo* en particular como veremos más adelante en ejemplos concretos). Las glosolalias nos invitan a perder el sentido referencial del lenguaje. Se trata de un acercamiento al delirio y a la más remota infancia. El lenguaje vuelve a ser música en su estado más puro recordándonos que el hombre empezó a hablar

---

<sup>333</sup> Vide José Bergamín, *La música callada del toreo*, Madrid, Turner, 1994, p. 39.

<sup>334</sup> Melódica sucesión o floreo de notas cantadas generalmente sobre una sola vocal (aunque también puede darse sobre una misma consonante).

<sup>335</sup> Se trata de crear -con las posibilidades sonoras de una determinada lengua- sonidos que no tienen ningún sentido referencial, al menos en términos racionales.

<sup>336</sup> El *ayeo*, que se da sobre todo en la *seguriya*, consiste en ampliar la duración de la vocal abierta, “a” en la interjección ¡ay!, también se produce una melodía aunque estrecha, lo cual le da un carácter melismático.

<sup>337</sup> Escribo Pena con mayúscula porque me refiero a la Pena andaluza, una Pena muy particular, como veremos más adelante.

<sup>338</sup> *Gageo*, repetición de sonidos guturales; *babeo* repetición de la bilabial oclusiva “b”; *gibigi*, unión de *gageo* y *babeo*. Para una descripción más detallada Vide Cristina Cruces Roldán, *Antropología y flamenco, más allá de la música* (tomo I), Sevilla, Signatura, 2003, p. 139.



## 2.7. Temas centrales

### 2.7.1. La Pena andaluza

Pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa  
con el misterio que la rodea y no puede comprender.  
(García Lorca, “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”)

En la clara noche iluminada hallé la pena.  
Hallar la pena, para el andaluz, es como pisar,  
al fin, en tierra firme. Hallé la pena: la frontera  
de la patria andaluza. Hallé la pena; patria sola.  
(Luis Rosales, “La Andalucía del llanto”)

¡Ay, *maresita* del Carmen  
qué pena tan grande es  
estar juntito del agua  
y no poderla beber!

(Manuel Machado, *Cante hondo*)

Desentrañar los significados de la Pena<sup>339</sup> andaluza –si esto es posible- implica una búsqueda en torno a diversos contextos semánticos que se relacionan para expresar un misterio. En principio no sabemos si la Pena es un sentimiento o una manera de vivir, o “el dolor y el ansia de sentirnos vivos y saber al mismo tiempo que no puede durar ni el ansia, ni el dolor ni la vida misma.”<sup>340</sup> Para Lorca “es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada, con la seguridad de que la muerte (preocupación perenne de Andalucía) está respirando detrás de la puerta.”<sup>341</sup> La conciencia de la muerte en cada momento es una característica de la Pena: la Pena se siente porque se sabe que se va a morir, pero también – paradójicamente- por no morir. De acuerdo con Luis Rosales, “no es un sentimiento, ni siquiera un ambiente; es una raíz.”<sup>342</sup> Es algo que viene desde adentro, pero que a su vez no deja de estar íntimamente relacionado con el exterior. Se distingue del dolor y la tristeza

<sup>339</sup> Escribo Pena con mayúscula porque no se trata de cualquier pena, se trata de la Pena andaluza, que entraña –como veremos- una serie de significados, así como una diversidad de penas. En todas las conferencias de Lorca, el poeta escribe Pena con mayúscula para destacar que está refiriendo a la Pena andaluza.

<sup>340</sup> Joel Caraso, “*Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero*”, en *En torno a la poesía de José Bergamín*, Lleida, Pages Editors y Universitat de Lleida, 1995, p. 138.

<sup>341</sup> García Lorca, “Conferencia-recital del *Romancero gitano*”, en *Obra completa* (tomo VI), *op. cit.*, 362.

<sup>342</sup> Luis Rosales, “La Andalucía del llanto”, en *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, p. 239.

porque siempre implica una nostalgia que involucra el origen en un sentido mítico. Aunque parezca extraño, a veces se confunde con la alegría. Luis Rosales advertía que “la alegría, en su última razón de ser, se encuentra al borde de la pena.”<sup>343</sup> En este sentido Pedro Garfías escribió: “Ramón Pérez de Ayala dijo en cierta ocasión, que no había escuchado algo más triste que el cante por alegrías. Y llevaba razón. Es cante de bulla y de fiesta, se acompaña con palmas, pero por debajo de la aparente viveza de su ritmo hay una larga corriente conmovedora.”<sup>344</sup>

La *soleá* lleva el mismo compás de las *alegrías*.<sup>345</sup> Un rasgueo en las *alegrías* nos llena de tristeza, mientras que en la *soleá* nos llena de júbilo; las dos a su manera están colmadas de Pena.

Hasta aquí podemos entender que la Pena entraña al mismo tiempo dolor y placer. Esta tensión contrapuntística la hace temblar como un trémolo.<sup>346</sup> En este sentido Christian de Paepe describía la *seguriya* gitana (el *palo* que mejor expresa la Pena) en la poesía de Lorca: “Hay por fin la materialización léxica de la tensión ondulada de la *siguriya* en numerosos términos: temblar, mover, rizarse, elipse, cuerda, arco, vibrar, ondulado, temblor, espirales...”<sup>347</sup> En el flamenco y en la poesía la tensión puede entenderse como contrapunto, antítesis, claroscuro, duermevela. Recordemos los versos de Manuel Machado: “Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte / ojos negros, negros, y negra la

<sup>343</sup> Luis Rosales, *op. cit.*, p. 274.

<sup>344</sup> Pedro Garfías, *De España, toros y toreros*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1983, p. 96.

<sup>345</sup> Las “alegrías” son un *palo* de flamenco en tonalidad mayor que no usa la cadencia andaluza, cuyo compás de doce pulsos es idéntico al de la *soleá*. A diferencia de ésta se deja sentir alegre por su resolución al acorde de tónica.

<sup>346</sup> He querido referirme aquí al trémolo de la guitarra flamenca. La característica del trémolo es la repetición de una sola nota, en la guitarra clásica se repite tres veces después de una nota distinta con el pulgar, en la flamenca cuatro. La sensación que nos da es de temblor tal como lo indica su etimología. El trémolo de la guitarra flamenca tanto se llena de emoción, que desde mi punto de vista, después del cante es la expresión musical que más se acerca a la Pena.

<sup>347</sup> Christian de Paepe, “Introducción” en *Poema del cante jondo*, Edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 110.

suerte...” Tensión contrapuntística que hace temblar a la Pena contraponiendo la vida (la madre) con la muerte, tensión que resuelve en el destino fatal (negra suerte). La parte sombría del claroscuro expresa la muerte, mientras que la parte luminosa, la vida, el nacimiento. Ambos se contraponen de manera simultánea en el mismo lienzo. Por eso la *seguiriya* tiembla en esa imagen de vida y de muerte. El duermevela también es temblor por su carácter ambivalente entre el sueño y la vigilia. Cuando el *seguiriyero* canta no sabemos si está dormido o si está despierto.

Los ayes de la *seguiriya*<sup>348</sup> expresan el dolor de venir al mundo, la vida también empieza con un grito. La Pena en su sentido más etimológico es un castigo, la condena de estar en el mundo que alcanza una redención en el cuerpo de una mujer. “La mujer en el cante jondo se llama Pena,”<sup>349</sup> advierte García Lorca implicando que la redención es sólo pasajera, y que la Pena es más grande después de la inevitable partida. “En las coplas – continúa Lorca- la Pena se hace carne...es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento.”<sup>350</sup> De acuerdo con Allen Josephs el cante mismo encarna en una mujer.<sup>351</sup> Para Paepe la mujer en *El poema del cante jondo* representa “el paraíso perdido para siempre.”<sup>352</sup> La Pena es el origen, lo que queda, lo que sostiene; por ello Luis Rosales apunta que “el andaluz es siempre anterior a sí mismo...antes de nacer existió por la

---

<sup>348</sup> La estrofa de la *seguiriya* gitana casi siempre consta de cuatro versos con rima asonante en los pares: 6- 6<sup>a</sup> 11 6<sup>a</sup>. Es la única estrofa intransferible a otros cantes. El compás de la *seguiriya* es el de doce pulsos y se empieza a contar en el acento número ocho. La armonía es la cadencia andaluza que adquiere especial melancolía, de acuerdo con Demófilo (*Vide Demófilo, op. cit., p. 157.*) expresa sentimientos tristes, profundos y delicados. Es el cante que más le interesó a Falla. Como veremos más adelante expresa mejor que ningún otro la Pena.

<sup>349</sup> García Lorca, “El primitivo canto andaluz”, en *Conferencias I*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p. 72.

<sup>350</sup> *Idem.*

<sup>351</sup> *Vide* Allen Josephs y Juan Caballero, “Introducción” en García Lorca, *Poema del cante jondo / Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 72.

<sup>352</sup> *Vide* Christian de Paepe, “Introducción”, en *Poema del cante jondo, op. cit., p. 112.*

pena.”<sup>353</sup> La Pena es la mujer, la madre, la tierra, pero a su vez, la soledad, la ausencia el desarraigo. Ese es el sentido paradójico de la Pena, una suerte de ironía trágica donde los términos expresan también su contrario: la presencia de la mujer ya implica la tristeza de su ausencia porque eventualmente ella tendrá que alejarse. Allí donde hay arraigo no sólo hay alegría, sino también dolor, porque en algún momento habrá que partir. En el fondo subyace el anhelo de fundirse con la totalidad, ésta es la única posibilidad de que los contrarios se resuelvan en consonancia. Por eso la Pena implica un deseo constante de reconciliación con la madre naturaleza, para recuperar así el instante mítico del tiempo sin tiempo. En este sentido “el andaluz va evitando la vida para integrarse a la tierra.”<sup>354</sup>

La Pena es más intensa cuando se funde con la belleza. El contrapunto surge también entre la belleza y la Pena, justamente cuando se crea disonancia, en la antítesis, cuando la belleza se aparece, como una revelación, en los momentos de mayor dolor. Pedro Garfias ilustra esta idea con toda claridad: “Ya es triste de por sí el calabozo. Los implacables barrotes, la hermética puerta y la faz adusta del carcelero. Pero si a esto le añadimos una ventanita al mar desde la cual pueden percibirse los ágiles barcos que pasan y vuelven a pasar cada día, de la luz a la luz, de la vida a la vida, ¿qué tinieblas más densas las del alma del pobre preso...?”<sup>355</sup> Y allí está la Pena más *jonda*<sup>356</sup> en la tensión contrapuntística que crean los contrarios, estar preso y mirar el mar; la belleza del mar se vuelve más intensa y más dolorosa al alcanzar la máxima profundidad del deseo. Nadie

---

<sup>353</sup> Luis Rosales, *op. cit.*, p. 238

<sup>354</sup> *Idem.*

<sup>355</sup> Pedro Garfias, *op. cit.*, p. 71.

<sup>356</sup> Pena jonda se podría traducir como pena profunda, una pena desgarrada que llega a los reñones del alma. Lo jondo –creemos- se refiere a la expresión desgarrada del “dolor primordial;” que de acuerdo con Nietzsche se traduce en dolor por haber sido arrancados de la madre naturaleza, y por extensión, por haber sido arrancados de la madre, del vientre. Esto también se traduce en dolor por haber venido al mundo, por existir. Lo jondo entraña un dolor existencial y una profunda nostalgia.

aprecia más el mar que este preso desde su ventana, y ese dolor provocado justamente por la belleza se transforma en Pena de verdad, que luego inspira la copla:

Carcelero, carcelero,  
 ábreme esta ventanita  
 que quiero hablar con el cielo.  
 (*Lirica*, p. 95.)

Bergamín refiriéndose al arte de Andalucía occidental, en su ensayo “Canto y cal en la poesía de Rafael Alberti,”<sup>357</sup> habla de claridad y nitidez crueles (menciona a Juan Ramón Jiménez, a Alberti, a Falla y a Picasso), acaso en la transparencia de esta copla –que podría cantarse por *soleá*– no sentimos esa crueldad que involucra la belleza con la Pena. En solo tres versos la nítida imagen aparece con toda claridad evocando dos contextos semánticos aparentemente antagónicos: la sombra frente a la luz, el encierro frente al horizonte (que imaginamos). La tensión contrapuntística generada por los opuestos se deja sentir en la sencillez de una ventanita que mira al mar. Esta transparencia con su trazo preciso dibuja la belleza frente al dolor expresando uno de los rasgos esenciales de la Pena andaluza. Rasgo que la distingue de la saudade, la morriña y el blues, no porque en ellos no se presente la belleza, sino porque ésta no es siempre indispensable, o aparece velada u oscura; mientras que en Andalucía aparece con toda claridad. Es la Pena más profunda que se siente en la superficie. Dámaso Alonso en un ensayo sobre Manuel Machado señala que el poeta “parece reflejar o pintar exterioridades, y lo que nos da es el alma de las cosas.”<sup>358</sup> No podría haber mejor ejemplo de contrapunto en la Pena andaluza, la exterioridad frente al

---

<sup>357</sup> Vide José Bergamín, “Canto y cal en la poesía de Rafael Alberti” en *Prólogos epilogales*, Valencia, Pretextos, 1985, p. 50.

<sup>358</sup> Dámaso Alonso, “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado” en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, p. 102.

mundo interior, esa exterioridad que por su perfección alcanza a herirnos: allí está el dolor de la belleza. La belleza es el cuchillo del *Romancero gitano* que nos atraviesa el alma.

De acuerdo con Luis Rosales la Pena andaluza es una “sensualidad de fibra amarga, peinada y macerada entre los párpados de la carne.”<sup>359</sup>

Pedro Garfias refiriéndose al *Romance sonámbulo* apunta que “esas alusiones a la montaña y al mar, que no tienen correlación con el resto del poema... Todo forma parte del misterio profundo e inescrutable de los gitanos, en el que resulta imposible penetrar. Los gitanos, con su arte, andan un tanto sonámbulos por la vida, y su arte no parece corresponder, por lo tanto, a nuestra realidad de las cosas.”<sup>360</sup> En el misterio de los gitanos esta la Pena negra, ese aspecto de la Pena que entraña la muerte. Se trata de un misterio imposible de descifrar pero que implica el contrapunto entre la vida y la muerte. Andar sonámbulos es andar buscando la Pena, huyendo de la Pena, burlando la Pena, entre el mundo interior y el exterior, por donde nos lleva el sino, es un andar en el presente, huyendo del pasado y sin pensar el porvenir.

La Pena está arraigada en el olvido, de la infancia, del origen, del deseo, sólo el olvido nos regala la plenitud del presente como si redimiera la Pena pero, paradójicamente, nos la devuelve, nos recuerda lo que ya no somos.

“Mi maestro exaltaba el valor poético del olvido –decía Juan de Mairena-...Merced al olvido puede el poeta...arrancar las vísceras de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y lo trivial, para amarrarlas más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento.”<sup>361</sup> El olvido en la copla cobra forma: “Y yo te tengo *apuntá* / en el libro del

---

<sup>359</sup> Luis Rosales, *op. cit.*, p. 234.

<sup>360</sup> Pedro Garfias, *op. cit.*, p. 73.

<sup>361</sup> Antonio Machado, *Juan de Mairena* (tomo I), Madrid, Cátedra, 1986, p.117.



olvido” (*Lírica*, 156). Como si el lienzo del olvido fuese un palimpsesto, que necesitara del mismo olvido para borrarse, o como si fuera lienzo oscuro de la Pena, sobre el cual se alzara el cante para herir a la muerte sin dejar rastro.

“Las alegrías son pasajeras –apunta Joel Caraso-...Pero la Pena es permanente.”<sup>362</sup> Es permanente pero al mismo tiempo es fugaz, es eterna como el instante. “El territorio del gitano está en él mismo –advierde Jean-Pierre Liégeois-. El presente contiene el pasado y el futuro. El presente tiene valor de eternidad.”<sup>363</sup> El gitano va buscando la eternidad de un instante y en ella encuentra la Pena. Christopher Maurer habla de una “rara angustia misteriosa”<sup>364</sup> que involucra el presente de la Pena con el recuerdo de la infancia. Juan de Mairena define la poesía como “diálogo del hombre con el tiempo, y llamamos ‘poeta puro’ –nos dice- a quien logra vaciar el suyo para entendérselas a solas con él.”<sup>365</sup> Es decir vaciarse de tiempo para estar en el presente, para dialogar con el tiempo desnudo: ritmo puro que se deja sentir al batir las palmas. Es por ello que el ritmo es lo más importante de la música flamenca, el cajón, los rasgueos, y las palmas aprisionan el tiempo en un instante, pero después un remate de guitarra y cajón lo libera. La paradoja consiste en afirmar un presente que siempre está y siempre deja de estar, allí aparece esa angustia creadora que se cura en el compás: “¿Cantaría el poeta sin la angustia del tiempo?”<sup>366</sup> se pregunta Juan de Mairena. El compás recrea un tiempo mítico en sus doce pulsos. Abre otro tiempo dentro del tiempo. Por su extensión nos deja sentir que todo cabe en un instante.

Observemos el diálogo del hombre solo con el tiempo, donde todo se ha derrumbado menos el instante; la tensión de una dialéctica que involucra la existencia que

<sup>362</sup> Joel Caraso, *op. cit.*, p. 139.

<sup>363</sup> Jean-Pierre Liégeois, *Los gitanos*, México, FCE, 1988, p. 101.

<sup>364</sup> Christopher Maurer, “Introducción”, en García Lorca, *Conferencias I*, Madrid, Alianza, 1984, p. 21.

<sup>365</sup> Antonio Machado, *op. cit.*, p.111.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p.110.

no puede manifestarse más que en un solo pulso. “La importancia del momento presente – continúa Jean-Pierre Liégeois refiriéndose a los gitanos- permite olvidar y no prever, dejar atrás al marcharse las dificultades creadas por otros, doblarse sin romperse ante las obligaciones arbitrarias.”<sup>367</sup>

Sólo la vitalidad de las palmas puede expresar con tanta verdad la sensación del presente, el olvido, la negación del porvenir. La búsqueda del instante eterno, paradójicamente, implica el cambio constante, no sólo geográfico, sino en el mismo ser. “Los gitanos, aun cuando ya no viajen, no dejan de ser nómadas...-advierte Liégeois- el nomadismo es más un estado de ánimo que un estado de hecho. Su existencia y su importancia son de orden psicológico más que de orden geográfico.”<sup>368</sup> Todo lo que se afirma ha dejado de ser, también lo que se niega, en ese vacío del ser se aparece la Pena. El cambio busca burlarla pero –paradójicamente- también busca encontrarla, igual que el torero, muy adentro, busca la muerte. La Pena –tal como advierte Joel Caraso- es “el recurso que el andaluz encuentra para anclarse a suelo firme.”<sup>369</sup>

Para el desterrado la Pena es la tierra. Es raíz –como apuntaba Luis Rosales-, pero al mismo tiempo nos deja sentir que esa tierra firme, que es lo único que nos queda, se desvanece. Joel Caraso habla de la “Pena soterrada que es como la verdadera tierra de la tierra andaluza; pena que es anterior a la naturaleza;”<sup>370</sup> El dolor de haberlo perdido todo se cura con un galleo<sup>371</sup>, en el contratiempo donde prevalece el cambio, en la brevedad del verso de Manuel Machado: “Nadie ha estudiado el sutil recurso del cambio, tan airoso, para

---

<sup>367</sup> Jean-Pierre Liégeois, *Los gitanos*, México, FCE, 1988, p. 53.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>369</sup> Joel Caraso, *op. cit.*, p. 139.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>371</sup> En el toreo, una serie de quiebros, es decir de cambios.

levantarse y acabar con lo irremediable, y hasta con el callejón sin salida.”<sup>372</sup> Sólo el cambio nos deja sentir que existimos, no importa cuánto cambiemos siempre llegamos a la Pena.

La Pena nos recuerda lo que somos. “Es la religión del campo andaluz, el estado normal de su sensibilidad, y el hombre, el agua y el árbol son los angustiados en su rito.”<sup>373</sup>

“El canto es anterior al lenguaje,”<sup>374</sup> observa Lorca; quizás surgió en el momento en que el hombre halló descanso en su camino para imitar el canto de las aves. El cante hondo parece entrañar este misterio; su resonancia milenaria apunta al origen de la Pena. La Pena esencia del cante evoca el delirio de un mundo primitivo, un viaje *ab initio*, un presente milenario.

Mercedes Pradal encuentra en la Pena andaluza “el deseo de algo infinito, absoluto, imposible.”<sup>375</sup> Acaso el deseo del mundo delirante del origen, la idea mítica del las correspondencias universales, la “analogía.”<sup>376</sup>

“El idealismo andaluz –nos dice Bergamín- se afirma, vivo, infantil, casi recién nacido, eterno.”<sup>377</sup> El andaluz intenta recuperar -sobre todo por medio del lenguaje- la infancia, un mundo al que Lorca se acerca, pero que, de acuerdo con él, es en realidad inaccesible. Su poesía dirige la mirada hacia el umbral de la infancia, pero allí mismo se desvanece, y aparece la pena de no poder volver a ser niño. Entonces la palabra poética juega -y ese juego le gusta al duende- busca la inocencia, se llena de frescura, intenta

---

<sup>372</sup> José Moreno Villa, *op. cit.*, p. 105.

<sup>373</sup> Luis Rosales, *op. cit.*, p. 247.

<sup>374</sup> García Lorca, “El primitivo canto andaluz”, en *op. cit.*, p. 56.

<sup>375</sup> Mercedes Pradal, *op. cit.*, p. 92.

<sup>376</sup> En su ensayo “Analogía e ironía” que es parte de *Los hijos del limo* Octavio Paz desarrolla este concepto, que entraña un mundo donde –como el poema de Baudelaire- todo se corresponde, los entes más disímiles pueden entablar un diálogo que sucede en la simultaneidad de un instante. Así el sueño y el agua pueden conversar en sincronía.

<sup>377</sup> José Bergamín, “El idealismo andaluz”, en *Prólogos epilógicos*, *op. cit.*, p. 29.

reinventar el mundo así como el niño reinventa el mundo por medio del juego. Esta palabra poética es Pena: tristeza y alegría, es el dolor de no poder volver a la infancia, y a la vez el placer de intentar recuperarla, o tal vez la sensación de recuperarla en un instante fugaz.

La música delirante del origen<sup>378</sup> se transforma en palabra, a su vez la poesía desnuda la palabra de su significado referencial por medio de la música, para llenarla de resonancias.

Nuestros ocho poetas consiguen frecuentemente expresar, cada uno a su manera, este mundo de experiencia sin más música que la palabra. Ni más ni menos, la palabra que lucha consigo misma, con su significado racional y su significado delirante. Recordemos los versos de Garfias: “Cómo suena la palabra / cuando suena.” Cuando expresa todos sus sentidos, cuando se llena de dolor primordial.

“El arte enduendado nace de la pena. Es la pena que dicta las coplas más intensas del cante jondo.”<sup>379</sup> El andaluz encuentra en su improvisación, en su palabra vital, la herida del duende, dolor y placer. “El andaluz vive su tiempo como si ya lo hubiera vivido antes.”<sup>380</sup> Desde esa nostalgia va creando su propio tiempo que es “el plano de la sombra, el silencio del canto, y la arquitectura integral de la palabra andaluza. El tiempo andaluz es el lenguaje de la figuración.”<sup>381</sup> Ésta –como ya apuntamos- busca burlar la realidad racional, crear otro mundo donde tiembla la Pena. Para Luis Rosales “la figuración es el pecado

---

<sup>378</sup> Toda lírica (que para Nietzsche encierra la identidad del lírico con el músico) implica una profunda nostalgia, un deseo de olvidar para poder recordar el origen. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche presenta al lírico ante todo como “el artista dionisiaco”, que “se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y contradicción.” Dolor por haber sido arrancado de la naturaleza, la madre; contradicción que enfrenta al delirio primigenio con la razón. En esa encrucijada se siente lo que Nietzsche llama “dolor primordial” que aparece en la raíz de la Pena. “El músico dionisiaco... es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor.” *Vide* Nietzsche, *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>379</sup> Christopher Maurer, “Introducción”, en *op. cit.*, p. 36.

<sup>380</sup> Luis Rosales, *op. cit.*, p. 242.

<sup>381</sup> *Idem.*

original de Andalucía.”<sup>382</sup> Es morder el fruto, sentir la Pena más jonda, volver al paraíso en un instante que ya se desvanece. Volver y regresar por medio de la palabra. La figuración se debe a la Pena, que necesita la evasión poética, con ella no se olvida la Pena, todo lo contrario, se siente como raíz.

En un principio hablábamos del misterio de la Pena. Hemos intentado esbozar cómo ese misterio se revela. Habría que subrayar el hecho de que se revela en el arte más efímero, en la música, en la danza, en la poesía recitada. La Pena nunca se realiza, siempre se está realizando. Es una paradoja porque hunde sus raíces en la tierra, pero al mismo tiempo es fugaz, es la tierra de los andaluces, el instante eterno, el tiempo fuerte del mito. Si queremos asirla, se escapa con el duende y sin embargo siempre está presente. Es imposible definirla, mucho menos con una frase unívoca, acaso intentamos señalar su esencia paradójica, la Pena tiembla en contrapunto, es ella porque puede ser su contrario: herida y cura, dolor y consuelo, luz y oscuridad, misterio y revelación.

### **2.7.2. El duende flamenco**

Cuando un golpe del cajón<sup>383</sup> coincide con el taconeo de la bailaora, aparece el duende en un instante y luego se desvanece dejándonos una herida. El duende siempre es pasajero, dejar de ser es su esencia. Por ello -aunque puede aparecer en todas las artes tal como apunta García Lorca<sup>384</sup> -, aparece con mayor fuerza en las artes efímeras, en la danza, en la música, en la poesía, sobre todo donde predomina la improvisación. José Bergamín habla de “las artes mágicas del vuelo”; aquellas que no tienen “huella o trazo lineal que señale su

---

<sup>382</sup> *Ibid.*, 244.

<sup>383</sup> El cajón es el instrumento de percusión por excelencia en el flamenco. Como su nombre lo dice, es un cajón de madera en el cual se sienta el percusionista para golpearlo con las manos.

<sup>384</sup> *Vide* Federico García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias II*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, pp. 91, 95, 99.

ruta para repetirse”<sup>385</sup>, se refiere a la improvisación del toreo, del baile y el cante flamenco, cuya faena es única e irreplicable como el instante en que aparece el duende.

En términos lorquianos la presencia del duende consigue una “evasión real y poética de este mundo.” Porque recrea en un instante –a la vez eterno y efímero- el tiempo sagrado del mito,<sup>386</sup> que nos lleva de vuelta al origen.

“No se puede cumplir un ritual –advierte Mircea Eliade generalizando- si no se conoce el origen, es decir el mito que cuenta cómo ha sido efectuado la primera vez.”<sup>387</sup> La música de la India asimilada parcialmente por el flamenco, por su tradición milenaria, se acerca al origen de la música. En este sentido el flamenco también tiene un carácter sagrado, por ser un espejo de la naturaleza, imitación y diálogo, que revive el mito de la creación de la música.

El duende flamenco entraña una reconciliación con la naturaleza primigenia. En este sentido Octavio Paz -refiriéndose a la poesía romántica- apuntaba que “la superioridad de lo natural reposa en su anterioridad.”<sup>388</sup> En esta idea reside la esencia del duende: la necesidad de volver al tiempo sagrado –un tiempo anterior a la historia- para reconciliarse con la madre naturaleza. La herida que nos deja el duende tiene que ver con “la nostalgia moderna de un tiempo original y de un hombre reconciliado con la naturaleza,”<sup>389</sup> porque el duende por un instante nos lleva al tiempo sin tiempo del origen, pero en ese mismo instante nos regresa al tiempo fechado de la modernidad, y en cuanto regresamos sentimos esa nostalgia herida de haber rozado el paraíso.

---

<sup>385</sup> José Bergamín, *La música callada del toreo*, Madrid, Turner, 1994, p. 39.

<sup>386</sup> Vide Mircea Eliade, *Mito y realidad*, España, Colección Punto Omega, 1983, p. 24.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>388</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo, en la casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (tomo 1). México, FCE, 1994 p. 361.

<sup>389</sup> *Idem.*

“El duende hiere –apunta Lorca-, y en la curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre.”<sup>390</sup> Podemos decir entonces que el arte enduendado es un arte herido. Nace del dolor que siente el artista por haber sido arrancado de la madre naturaleza, y al mismo tiempo por pertenecer inevitablemente a un proceso civilizatorio que cada vez lo aleja más de ella. La llegada del duende representa un escape, el dolor se sublima brevemente pero regresa, la emoción estética es fugaz y esto – paradójicamente- intensifica la belleza. Podemos hablar de una belleza herida que encuentra su mejor expresión en las artes efímeras.

El picado<sup>391</sup> de la guitarra flamenca es quizá el toque que expresa mayor dolor por su intensidad y por la breve duración de cada nota. El rasgueo así como la voz con rajo<sup>392</sup> expresan un dolor desgarrado. La falseta<sup>393</sup>, ya sea triste o alegre, por ser una composición tan breve nos deja siempre una herida.

Las coplas flamencas -así como muchos de los poemas inspirados en ellas- también se caracterizan por su brevedad. Los metros breves no sólo expresan con mayor intensidad el sentimiento efímero de la vida, sino que también le ceden mayor espacio al silencio que atrae al duende.

---

<sup>390</sup> Federico García Lorca, “Juego y teoría del duende”, *op. cit.*, p. 104.

<sup>391</sup> El picado es una técnica de guitarra en la cual se utilizan los dedos medio e índice con fuerza y apoyándose en la cuerda inmediatamente superior a la que se hace sonar. El resultado es un sonido *staccato* que se caracteriza justamente por su fuerza y expresividad. Cada sonido punzante es como una herida, tiene sangre.

<sup>392</sup> Voz desgarrada, rota. Se da especialmente en los gitanos.

<sup>393</sup> La falseta es una composición para guitarra muy breve, puede durar un compás. Igual que la copla, su brevedad expresa cambios de ánimo repentinos, de la alegría a la tristeza. El guitarrista tiene un repertorio de falsetas y puede pasar de una a otra según lo vaya sintiendo.

## El silencio y la muerte

Lorca, refiriéndose al grito de la *seguriya* apunta que “la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido. Un silencio en el cual fulgura el rostro del lirio caliente que ha dejado la voz por el cielo.”<sup>394</sup> El silencio que atrae al duende es aquel que sucede después del sonido. En este sentido está emparentado con la muerte que sólo puede suceder después de la vida. Lo esencial en el flamenco está en remarcar con palmas y remates ese silencio, que deja paso a la muerte. El silencio de la muerte, donde se asoma el duende, se siente herido por un rasgueo o por un grito desgarrado que se detienen en un momento preciso del compás. Se trata de un silencio medido, como se mide el tiempo, con el compás, sintiendo en cada pulso una eternidad. El sentido del silencio es paradójico: por un lado implica el regreso de esa eternidad, por otro la lleva en sí mismo. Esta idea quizás nos ayude a entender por qué el duende -así como el flamenco- es más eterno cuanto más efímero. En este sentido apunta Lorca que el duende siempre está al borde de la herida<sup>395</sup>; justo en el borde de esa tensión contrapuntística que enfrenta el tiempo sin tiempo del origen con el tiempo cronológico, donde surge una nota que en un pulso del compás se vuelve eterna justamente porque se desvanece. Lorca habla de sonidos negros, “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende.”<sup>396</sup> Se trata justamente de aquellos sonidos que tienen la virtud de llevarnos al sentimiento de comunión con la naturaleza, que genera la emoción primigenia: “Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo sustancial en

---

<sup>394</sup> García Lorca, “Arquitectura del cante jondo”, en *Obra completa* (Tomo VI), Madrid, Akal, 2008, p. 229.

<sup>395</sup> Federico García Lorca, “Juego y teoría del duende”, *op. cit.*, p. 105.

<sup>396</sup> Lorca está citando a Manuel Torres para explicar los sonidos negros. Federico García Lorca, “Juego y teoría del duende”, *op. cit.*, p. 91.



el arte.”<sup>397</sup> Para García Lorca no solamente la música tiene sonidos negros sino que –en una suerte sinestesia- todo el arte inspirado en la muerte consigue expresarlos: *El sueño de las calaveras*, de Quevedo, “las cabezas heladas por la luna que pintó Zurbarán” las pinturas negras de Goya,<sup>398</sup> solamente esa muerte pasajera que consigue el arte enduendado puede regresarnos a un tiempo mítico, fundirnos por un instante con la totalidad. Por eso Lorca insiste en que el duende para llegar necesita la presencia de la muerte: “El duende no llega si no ve la posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo.”<sup>399</sup> Nuevamente la herida se abre y cobra sentido la paradoja: el dolor del duende no tiene consuelo, pero es en sí mismo un consuelo, igual que el dolor por la muerte.

Refiriéndose al *Poema del cante jondo*, Manuel Antonio Arango apuntaba que “sólo la música de la guitarra sugiere melancólicamente la muerte.”<sup>400</sup> La música con sonidos negros entraña una “nostalgia de la muerte”, que encuentra su máxima expresión en el vacío que nos deja el silencio. Se trata de la nostalgia por un Ser anterior al ser, anterior a la conciencia, que en el flamenco halla su expresión en el deseo de liberarse del cuerpo -por medio del cante- para que el alma pueda fundirse con la totalidad. Y es que el oído nos permite percibir más que ningún otro sentido la sensación de totalidad, basta cerrar los ojos y escuchar cómo coinciden en un instante los sonidos que se perciben en todas las direcciones. Es por ello que Octavio Paz cuando se refiere a las correspondencias universales (a la totalidad) resalta sobre todo el ritmo y el sonido: “La visión romántica del

<sup>397</sup> Federico García Lorca, “Juego y teoría del duende”, *op. cit.*, p. 91.

<sup>398</sup> *Ibid.*, pp. 100,102-103.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>400</sup> Manuel Antonio Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995, p. 199.

universo y del hombre: la analogía, se apoya en una prosodia. Fue una visión más sentida que pensada y más *oída* que sentida...Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal.”<sup>401</sup> El compás flamenco evoca ese ritmo arquetípico que sostiene a las voces de la naturaleza, las cuales -igual que las notas del flamenco- se corresponden de manera azarosa.

### **El duende y el compás**

Octavio Paz apuntaba que el universo de “la analogía” está gobernado por “el ritmo y sus repeticiones y conjunciones.”<sup>402</sup> En este sentido el compás flamenco rige ese tejido azaroso de voces que se corresponden en cada uno de sus doce pulsos. La música flamenca es un juego de azar que parte del compás y a él regresa. El músico nunca pierde el compás, pero - como veremos más adelante- sí puede perderse en él. El carácter mágico del compás - herencia de la música árabe e hindú- tiene que ver con su capacidad de estructurar voces ritmos y trazos que se mueven libremente imitando a la naturaleza. “Si el universo es un texto o tejido de signos –continuaba Paz refiriéndose a “la analogía”-, la rotación de esos signos está regida por el ritmo.”<sup>403</sup> El ritmo del compás le da forma y medida al lenguaje azaroso y desmesurado del flamenco.

El compás, extremadamente complejo, distribuye cinco acentos en diferentes partes de sus doce pulsos; algunos *palos*<sup>404</sup> se diferencian porque se empieza a contar desde una parte distinta, de tal manera que el compás siempre es el mismo y a la vez siempre es

---

<sup>401</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, en *op. cit.*, p. 389.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p.392.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>404</sup> El *palo*, término que proviene del léxico flamenco, y que se utiliza para designar los estilos o subgéneros del arte flamenco. Algunas veces tiene que ver con la tonalidad y la armonía, otras con el compás como en el caso que intento describir.

distinto. Cada *palo* implica una perspectiva especial en torno a un mismo universo rítmico. La función del compás es embriagar, al repetirse una y otra vez evoca el universo de todos los *palos* de tal manera que nos pierde, nos confunde, perdemos las coordenadas. En la música moderna el tiempo fuerte también se llama tierra, la combinación mágica del compás flamenco consigue que nos olvidemos de la tierra sin que dejemos de sentirla. Es decir, los acentos están marcando la tierra pero a su vez se dislocan en la imaginación de quien conoce el paradigma de los *palos*. El compás desnudo en el silencio evoca toda la música flamenca. Solamente las palmas llevando el compás, sin guitarra ni cante, consiguen que aparezca el duende.

El duende encuentra en la rotación del compás el sentido paradójico que lo caracteriza: una evasión de la realidad, pero al mismo tiempo una vuelta a la realidad racional; la posibilidad de perderse, pero a su vez la posibilidad de encontrarse; perder el suelo, pero al mismo tiempo pisar la tierra; ser el mismo y a la vez ser siempre otro.

Cada pulso del compás se relaciona con esa herida que deja el duende, es un viaje y un regreso. El ritmo desnudo del compás expresa en cada uno de sus doce pulsos<sup>405</sup> la totalidad.

### **El contrapunto y el duende**

Al referirse a “la analogía” Octavio Paz habla de “un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias.”<sup>406</sup> Paz está aplicando un término musical a la literatura, se trata del contrapunto, disonancias que se resuelven en consonancias: “dos o más sonidos que

---

<sup>405</sup> El compás de doce pulsos no es el único compás flamenco, pero sí el más característico.

<sup>406</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p.380.

están en desacuerdo y se perciben como inestables”<sup>407</sup> llegan a un acuerdo en el siguiente pulso que implica la consonancia. El alma del contrapunto precisa del desacuerdo -que se traduce en términos literarios como paradoja antítesis, contradicción- hasta que se reconcilian los contrarios en consonancia. El contrapunto del taconeo de la bailaora, presencia, ausencia, puede leerse también como vida, muerte. No se trata del contrapunto occidental (Bach), nota contra nota, esencialmente racional, se trata del contrapunto flamenco que surge del azar y la intuición cuyo objetivo es llamar al duende. Es el contrapunto de la improvisación, de “las artes mágicas del vuelo,”<sup>408</sup> que siempre nos sorprende con lo imprevisto, porque el músico nunca sabe con certeza a dónde va llegar, y por eso siempre descubre algo nuevo en un remate de guitarra y cajón, entre un acorde misterioso y una nota oscura del cante. Es el contrapunto de la poesía cuando en un remate se resuelve la tensión de uno o varios versos. La lucha del duende con la musa y el ángel es contrapunto a dos voces, tensión vital creada por desacuerdos que se reconcilian hasta llegar al silencio, máxima consonancia.

### **El duende frente al ángel y la musa**

La tensión contrapuntística que genera el enfrentamiento del duende con la musa y el ángel consigue la belleza más herida, los sonidos negros. El ángel guía, previene, evita, es decir controla, mide en el sentido más racional. Deslumbra, “y no hay manera de oponerse a sus luces.” “La musa dicta” preceptos y “despierta la inteligencia....La inteligencia es muchas veces enemiga de la poesía,” nos dice Lorca, tal vez queriendo decir, la razón es muchas veces enemiga de la poesía, “porque limita demasiado.” “Ángel y

<sup>407</sup> Roy Bennett, *Léxico de música*. Madrid, Ediciones Akal, 2003. P.93.

<sup>408</sup> José Bergamín (en *La música callada del toreo*) se refiere así a las artes de improvisación que integran el flamenco, es decir al cante, al baile y el toreo. En el capítulo del baile ahondaremos en el tema.

musa vienen de fuera” de ellos el poeta recibe normas, apunta Lorca, aludiendo a la preceptiva neoclásica. “El ángel da luces y la musa da formas”<sup>409</sup>, advierte Lorca, queriendo enfatizar lo esencial en el carácter de cada uno. La musa duerme enferma de límites, quiere atrapar la esencia de lo inasible, que paradójicamente sólo puede capturarse en el instante eterno de “las artes mágicas del vuelo,” en una lucha en que la forma se desvanece para ser otra y la misma.

“La verdadera lucha es con el duende” -insiste Lorca-, que desgarrar el velo de la apariencia racional para dejarnos sentir la verdad de las entrañas; “que rompe estilos... que rechaza toda la geometría aprendida.”<sup>410</sup> La verdadera lucha –creemos- la sostiene el duende contra la musa y el ángel. Se trata de una lucha entre los límites y la ruptura de los límites.<sup>411</sup> Entre el rigor del compás y la música desmesurada de la naturaleza.

### **La improvisación y el duende**

Los sonidos de la naturaleza, con toda su espontaneidad, nos dejan sentir y escuchar una música que es más bella cuanto más azarosa. La sensación de correspondencia entre las voces de la naturaleza conlleva un misterio, el contrapunto del flamenco busca esa sensación y ese misterio (que también se desdibuja, por un instante, en alguna metáfora lorquiana o en el silencio que deja el verso de Bergamín), que sólo se pueden evocar por medio de la improvisación.

Apunta José Bergamín<sup>412</sup> que el cante flamenco no tiene una transcripción musical posible. Esto sólo es verdad si nos mantenemos en el sistema bien temperado, lo cierto es

---

<sup>409</sup> Vide, García Lorca, “Juego y teoría del duende” en *op. cit.*, pp. 93-94.

<sup>410</sup> *Ibid*, pp. 94-95.

<sup>411</sup> Vide Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973, p.44.

<sup>412</sup> Vide José Bergamín, *La música callada del toreo*, Madrid, Turner, 1994, p. 39.

que –fuera de este sistema- sí es posible una transcripción microtonal del cante. Pero, ¿de qué serviría?, de nada, porque es imposible reproducir la emoción, la espontaneidad y la frescura de una nota, una frase o una melodía creada en el momento, improvisada. Esta espontaneidad atrae al duende. Se trata de un “verdadero estilo vivo –apunta Lorca-; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en el acto...La llegada del duende...da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada.”<sup>413</sup> Las notas recién creadas por el improvisador alcanzan acaso a rozar esa frescura que llega a su culminación con la llegada del duende. Por un lado son totalmente inéditas, por otro, nos recuerdan el momento en que el hombre halló un descanso en su camino e hizo música por primera vez, a lo mejor golpeando la madera o imitando el canto de los pájaros. Una sola nota recién creada siempre nos remite al momento en que nació la primera nota, y en ello radica su frescura, que nos regresa -en un destello- al universo sensorial de la infancia.

### **El duende y la infancia**

El flamenco, con su improvisación, recrea el tiempo sagrado del mito. El tiempo de la poesía -de acuerdo con Octavio Paz- es también el tiempo del mito, no es “el tiempo fechado de la razón crítica...es el tiempo antes del tiempo, el de la vida anterior que reaparece en la mirada del niño, el tiempo sin fechas.”<sup>414</sup> La mirada del niño representa el descubrimiento de todo el universo sensorial: el primer color, el primer aroma, el primer sonido; esas sensaciones tienen algo en común con los mitos de origen, suceden por primera vez, nos recuerdan el momento en que las cosas fueron creadas por primera vez.

---

<sup>413</sup> García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *op. cit.*, pp. 91-92, 97.

<sup>414</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 371.

Incluso podríamos imaginar que el niño reinventa las cosas al mirarlas. Mircea Eliade<sup>415</sup> apunta que en una tribu norteamericana (los Osage), cuando nace un niño se recita la historia de la creación del Universo; después, cuando el niño desea beber agua, se recita otra vez la Creación, añadiendo la historia del origen del agua. Cuando el niño tiene edad para tomar alimentos sólidos, se recita de nuevo la Creación, esta vez relatando también el origen de los cereales y otros alimentos, y así sucesivamente en las diferentes etapas en las que el niño va reinventando el mundo. Entre otras cosas estos rituales expresan el sentido mítico que entraña la experiencia sensorial de un recién nacido; cuando un niño nace, vuelve a nacer el mundo; cuando un niño descubre una textura, un aroma, vuelve a nacer esa textura ese aroma. Para el recién nacido, el mundo acaba de ser creado, sino es que él mismo lo va creando. La frescura de esta creación atrae al duende que siempre entraña un viaje al origen. No sólo al mundo primordial sino también al origen de nosotros mismos.

El niño reinventa el mundo en el juego, el juego no sólo es el espejo del mundo, es la manera de vivirlo. El duende también tiene alma de niño, le gusta jugar, igual que el niño cambia de estado de ánimo repentinamente: aparece triste, herido, desgarrado en una *soleá* o en una *seguriya*, pero por otro lado aparece juguetón, chistoso, burlón en unas *alegrías*, en unos *tangos* o en una *bulería*.<sup>416</sup>

Esta expresión lúdica se parece mucho a la descripción que hace Nietzsche de la melodía dionisiaca “que continuamente está dando a luz cosas, lanza a su alrededor chispas- imágenes, las cuales revelan con su policromía, con sus cambios repentinos, más aún, con su loco atropellamiento, una fuerza absolutamente extraña.”<sup>417</sup> Así la *bulería*<sup>418</sup>

<sup>415</sup> Vide Mircea Eliade, *op. cit.*, p.40.

<sup>416</sup> Soleá, alegrías, bulerías y tangos son *palos* del flamenco.

<sup>417</sup> Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973, p. 69.

juega con el *aire*,<sup>419</sup> juega con el compás, con su fuerza creadora de imágenes, cambia de textura y de colores; su soniquete<sup>420</sup> a veces nos recuerda una faena torera. Sin embargo en esa misma *bulería* alegre, también encontramos el lamento más profundo, en brevísimos pasajes pasamos de la alegría a la tristeza, de la risa al llanto así como los niños que tan pronto ríen como lloran, tal vez por eso algunos cantaores decidieron llamarse niños: Niño del Brillante, Niña Pastori, la Niña de los Peines, Niño de Cabra etc.

A veces la llegada del duende nos regala la frescura de la inocencia. El flamenco siempre está inmerso en un ambiente lúdico, aunque se trate de un juego que puede desgarrar el alma.

### **El duende y la Pena**

Habíamos dicho que el duende se presenta o bien triste o bien burlón y alegre, en realidad lo que sucede es que el duende nunca está totalmente triste o alegre, siempre hay alegría en su tristeza, y tristeza en su alegría (en esa ambivalencia está la Pena), cuando nos desgarramos de dolor también nos da placer, en cuanto nos hiera también nos cura; allí está nuevamente el contrapunto del flamenco, que rebasa el término musical occidental<sup>421</sup> porque también suena en el diálogo entre el cajón y las palmas que se baten entre tiempos fuertes y síncopas

---

<sup>418</sup> La *bulería* es un *palo* del flamenco que utiliza la cadencia andaluza y el compás de doce pulsos empezando a contar en el pulso doce, en términos de la música occidental equivaldría a un compás de 6/8, seguido de uno de 3/4; este ritmo se caracteriza por su agilidad que permite un constante juego de síncopas y anticipaciones de acordes que a veces nos recuerdan el movimiento del toro jugando con la capa.

<sup>419</sup> “El aire” es un concepto casi metafísico que se refiere a la atmósfera o ambiente que evoca cada *palo*.

<sup>420</sup> El “soniquete” es un término del léxico flamenco que se refiere a la calidad del sonido, especialmente en el toque de la guitarra, pero en general a todo aquel sonido del arte flamenco cuya belleza expresiva provoque la intensidad del sentimiento (“sonidos negros” diría Lorca).

<sup>421</sup> Aunque ya habíamos hablado de las diferencias entre el concepto de contrapunto occidental y el contrapunto del flamenco, aquí se intenta resaltar que el contrapunto occidental requiere de notas musicales, que no pueden producir ni el cajón ni las palmas.



-conjunciones y disyunciones- jugando con la antítesis y la contradicción, contrarios que se reconcilian después de un remate en el silencio.

### **El duende y el delirio**

María Zambrano apunta que “la relación inicial, primaria, del hombre con lo divino no se da en la razón, sino en el delirio.”<sup>422</sup> Esta idea implica por un lado, la posibilidad de una inteligencia delirante, y por otro nos remite un mundo primordial, que no había sido escindido por la razón. Ésta, en oposición al delirio, necesita segmentar para entender al mundo; la realidad al ser segmentada ha sido transformada, ya no podemos sentir al mundo como un todo, a menos que nos olvidemos de nosotros mismos así como del nombre de las cosas. En este sentido –como hemos venido diciendo- el duende nos regresa a la totalidad. El delirio -inseparable del duende- nos sumerge en el olvido a través de un viaje al mundo primordial. La cantaora encuentra la magia del duende, cuando se olvida de sí misma. Tiene que olvidar todo lo aprendido, lo necesariamente aprendido para ser olvidado. En este sentido Lorca nos cuenta que la Niña de los Peines

se sentó a cantar, sin voz, sin aliento sin matices, con la garganta abrazada...pero con duende...Se tuvo que empobrecer de facultades y seguridades; es decir tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara a luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre, digna por su dolor y sinceridad.<sup>423</sup>

La cantaora tuvo que olvidar la medida, la técnica<sup>424</sup>, y hasta la conciencia, para fundirse -poseída por el duende- con la tierra primigenia.

---

<sup>422</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*. México, FCE, 2005, p. 28.

<sup>423</sup> García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *op. cit.*, pp. 96-97.

<sup>424</sup> En cuanto a la técnica, se presenta un dilema cuando nos preguntamos si es fundamental o no (parece que en el toque del guitarrista es definitivamente fundamental), acaso yo diría que es fundamental aprenderla con rigor, para luego olvidarla.

El duende es para García Lorca,<sup>425</sup> por encima de todo, un valor estético, que se puede aplicar no sólo al flamenco, sino a toda expresión artística. En su sentido mítico el duende implica una vuelta al origen, que –como hemos visto- también nos regresa a la primera infancia, al primer color, al primer sabor, al primer aroma. Por eso el duende necesita la presencia de la muerte; porque para volver al origen se requiere de una muerte simbólica. En el instante en que por medio del arte el duende sucede, el individuo muere momentáneamente, para encontrarse con el olvido, con su memoria más remota.

### **2.7.3. Sobre el sino**

El sino es la desgracia que siempre se lleva con uno mismo. Está presente como si la vida durara un solo pulso y allí apareciese con el silencio que deja un remate de cajón. Siempre se vive desde el sino, se recuerda, se añora desde el sino. La sensación es que la vida ya pasó, y que dura un instante, por eso el sino duele profundamente. De ese dolor nos habla la voz con rajo, la mirada hacia adentro, el cante por lo *bajini*. La sensación es que nunca vivimos un pasado, siempre vivimos el ahora del sino, siempre desde un aquí maldito.

---

<sup>425</sup> Vide Federico García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *op. cit.*, pp. 91, 95, 99.

### **3. Motivos, temas y tópicos de las coplas flamencas**

#### **3.1. Sobre temas, tópicos y motivos**

Entendemos que en literatura el tema es la unidad mayor de significación de un texto, mientras que el motivo es una unidad menor de significación que se desprende del tema. Un tema puede estar compuesto por varios motivos. Así por ejemplo, la fuente, el río y el cántaro roto son diversos motivos dentro del tema del agua.

Hay que diferenciar también un tema de un tópico, ya que éste es un lugar común cuyo campo semántico se ha venido repitiendo a lo largo de la tradición literaria, mientras que el tratamiento de un mismo tema puede variar radicalmente en cada obra literaria. Por eso es que separamos el motivo del reloj del tópico *tempus fugit*, en vez de reunir ambos en el tema del tiempo.

#### **3.2. Sobre la manera de decir**

Si entendemos que el tono -en una de sus acepciones- es la actitud de un autor frente a lo que escribe, entonces la manera de decir está íntimamente relacionada con el tono, se trata justamente de la manera en que un autor se dirige, con una determinada intención, ya sea al lector (o al oyente), ya sea a alguno de sus personajes. En este sentido, dentro del sub capítulo “Coplas de antologías”, incluimos el apartado “Por la manera de decir”, donde aparecen coplas a la figura femenina y coplas sentenciosas. En las primeras el poeta se dirige a la amada en segunda persona del singular con la intención de alagarla y seducirla. Cuanto más directa y explícita sea la enunciación, más se acercan estas coplas al

requiebro<sup>426</sup>, el cual ha de ser conciso y breve. De acuerdo con esto –por la manera de decir- el lector podrá distinguir qué coplas se acercan o se alejan del requiebro.

En cuanto a las coplas sentenciosas, la intención del poeta es generar una reflexión profunda en el lector (o en el oyente), que ha de expresarse de manera sucinta. Entre las tres coplas sentenciosas que presentamos el lector podrá distinguir que una de ellas se acerca más al refrán, por la manera de decir (por su concisión y brevedad), mientras que las dos restantes se acercan más al proverbio.

### 3.3. Introducción al *corpus* de coplas flamencas

Como ya hemos apuntado en el apartado de “Orígenes y características de la letra”, existen básicamente dos puntos de vista –por parte de los flamencólogos- en cuanto al origen de la copla flamenca: Antonio Carrillo Alonso,<sup>427</sup> Cristina Cruces y Mercedes Pradal encuentran este origen en la lírica andaluza más antigua (es decir en las jarchas<sup>428</sup>). Mientras que Félix Grande, sin negar los antecedentes culturales del Al-Ándalus, hace énfasis en que la copla flamenca fue gestada y conformada por los gitanos, especialmente en la cárcel, entre los siglos XVI- XVIII.<sup>429</sup>

En este sentido dividimos nuestro breve *corpus* en dos partes: en la primera abundan coplas de la tradición antigua (que sin dejar de ser flamencas aparecen llenas de símbolos

---

<sup>426</sup> Aquí puede verse con claridad que el requiebro se define por la manera de decir. Se le llama requiebro a una faena torera así como a un piropo; aquella se improvisa con la capa, éste con la palabra, ante la belleza que pasa; belleza que, igual que el toro, asusta, estremece, llega hasta las entrañas.

<sup>427</sup> Para Antonio Carrillo Alonso la poesía popular española está conformada por un solo bloque compacto y homogéneo, que comienza con las jarchas a finales del siglo IX, y llega a nuestros días. *Vide* Antonio Carrillo Alonso, *La poesía tradicional en el cante andaluz*, Sevilla, Ediciones Andaluzas Unidas, 1988, p. 15.

<sup>428</sup> Breves poemas escritos en romance de presumible carácter popular, que los poetas cultos hebreos o árabes tomaban de la tradición oral e incorporaban al final de sus *moaxajas*, canciones cultas andaluzas de versos cortos que florecieron en España en los siglos XI y XII, las cuales nada tienen que ver temáticamente con sus respectivas jarchas. Éstas son la lírica peninsular en romance más antigua que conocemos.

<sup>429</sup> *Vide* Félix Grande, *Memoria del flamenco*, 1986, Madrid, Punto de lectura, p. 270.

tradicionales), mientras que en la segunda hay predominantemente coplas gitanas.<sup>430</sup> Asimismo el lector podrá advertir que en la primera parte casi todas las coplas se tomaron de antologías, mientras que en la segunda se transcribieron tal como fueron cantadas en grabaciones. De acuerdo con esto la clasificación de la primera parte se hizo por temas y motivos, cuando en la segunda se trata de una clasificación por *palo* (con la excepción de las *seguiriyas* donde hicimos una subdivisión temática).<sup>431</sup> Desde un principio se hizo esta división pensando en que el lector pudiera comparar una copla que aparece en un cancionero con otra transcrita tal como fue cantada. A su vez la intención es que el lector se familiarice con las temáticas de las coplas flamencas en la primera parte del *corpus*, mientras que en la segunda pudiera distinguir las características de las letras que corresponden a cada *palo*.

Como podrá advertir el lector, para la primera parte del *corpus* tomamos 33 coplas de diversas antologías, entre ellas mencionamos las más importantes: una antigua, *Cantes flamencos* de Demófilo (1881); y una moderna, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, de Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco (2003). Además aparecen cinco

---

<sup>430</sup> Sobre esta clasificación de coplas gitanas véase el apartado “Orígenes y características de la letra.” **p**

<sup>431</sup> Es importante mencionar que dentro de la lírica popular hispánica –en su conjunto– también se pueden distinguir dos tradiciones centrales: una antigua (que va de las jarchas a finales del siglo XVI), y otra moderna (que comienza a finales del siglo XVI), *vide* Pedro Piñero, “¡Carbón de picar! Pregón y canción erótica,” en *op. cit.*, p. 59. Pedro Piñero estudia sus diferencias, no obstante el mismo autor advierte que algunas canciones difundidas en el siglo XX pudieron tener su origen en la lírica popular más antigua, *vide* Pedro Piñero, “Lorca y la lírica popular” en *op. cit.*, p. 587. Margit Frenk, por su parte, señala la dificultad de autenticar la edad de una copla popular (añadiendo además el factor imitación por parte del neo-popularismo del Siglo de Oro), *vide* Margit Frenk, “Problemas de la antigua lírica popular”, en *op. cit.*, pp. 295-296. Es por ello que no hacemos ninguna distinción (en los cancioneros que utilizamos tampoco la hay) entre la tradición antigua y la moderna cuando se trata de la lírica popular hispánica en general. Entre otras cosas porque –según advierte Piñero– un motivo puede pasar de la tradición antigua a la moderna conservando buena parte de su carga simbólica. Además pueden aparecer nuevos motivos (en la tradición moderna) dentro de un mismo paradigma que correspondía a la tradición antigua. En el caso de los árboles aparecen el naranjo y el limón (en la tradición moderna) compartiendo las mismas connotaciones simbólicas que el olivo (árbol de amor por excelencia en la tradición antigua), *Vide* Pedro Piñero, “Lorca y la lírica popular” en *op. cit.*, p. 616. De acuerdo con esto sí podemos distinguir –en nuestro breve *corpus*– que algunas coplas pertenecen a la tradición moderna, aquellas donde aparecen los cítricos con sus connotaciones eróticas.

coplas que fueron tomadas de libros teóricos. En cuanto al material sonoro y visual, para la segunda parte del *corpus*, transcribimos 44 coplas de You Tube, todas ellas se encuentran en el canal de You Tube<sup>432</sup> cuya dirección es:

<https://www.youtube.com/channel/UCX3VX0mlPwyB6v8oAnV6Omg/feed>

En cuanto al material meramente sonoro transcribimos 26 coplas de diferentes discos. Y utilizamos seis coplas que transcribimos en el año 1991, en el bar *La soleá*, en el barrio *La latina* de Madrid.

En cuanto a las coplas que presentamos en la segunda parte de nuestro corpus -las cuales el lector, además de leer puede escuchar (o escuchar y ver)-, nuestro criterio de selección fue -en principio- presentar un panorama que abarcara desde las grabaciones más antiguas, hasta las más recientes, con los cantaores más renombrados de este siglo y del pasado. En un primer grupo seleccionamos a cantaores nacidos en la última década del siglo XIX: Juan Talega (1891-1971), Manuel Vallejo (1891-1960), y Tía Anica la Piriñaca (1899-1987).

En un segundo grupo buscamos cantaores nacidos en el primer tercio del siglo XX, mencionaré a los más destacados: Pericón de Cádiz (1901-1980), Manolo Caracol (1909-1973), Pepe Pinto (1909-1969), Antonio Mairena (1909-1983), Tío Gregorio El Borrico (1910-1983), Antonio El Chaqueta (1918-1980), Fernanda de Utrera (1923-2006) Manuel Soto El Sordera (1927-2001), Chocolate (1930-2005).

En un tercer grupo seleccionamos cantaores nacidos en el segundo tercio del siglo XX, entre ellos destacan: Fosforito (1932), La Paquera de Jerez (1934-2004), El Agujetas (1939), José Menese (1942), y Pepe de Lucía (1945); dentro de este mismo grupo

---

<sup>432</sup> Aparecen también coplas transcritas de You Tube en el sub capítulo “Improvisación y métrica.”

incluimos a los siguientes cantaores nacidos después de 1950, quienes actualmente son los más importantes, no sólo por su calidad interpretativa, sino también porque han sabido innovar dentro de la tradición: Carmen Linares (1951), José Mercé (1955), Duquende (1965), y Miguel Poveda (1973). Camarón (1950-1952) es un caso aparte por ser el cantaor más importante del siglo XX.

En un último grupo incluimos a jóvenes destacados nacidos a partir de 1980: María Canet (1980), Manuel Romero (1980), Marina Heredia (1980), Gema Jiménez (1985), y Salva Carrasquito (1997).

En cuanto a la clasificación por *palos* buscamos que hubiera un equilibrio entre cantes muy antiguos (*tonás, carceleras, y martinetes*), y los *palos* que más se tocan en la actualidad (*Seguiriyas, soleares y bulerías*). Por otra parte era muy interesante incluir los cantes de minas (*tarantas tarantos y cartageneras*), porque en ellos se puede apreciar claramente el carácter sublime del cante flamenco. Cabe decir también que algunos cantaores fueron incluidos por ser los mejores en determinados *palos*, tal es el caso de El Agujetas, que es especialista en *seguiriyas*, o la Paquera de Jerez, en *bulerías*.

En cuanto al aspecto temático de la segunda parte del *corpus*, la intención (aunque el *corpus* sea tan breve) es presentar los temas y motivos más característicos de cada *palo*.

### 3.4. Coplas de antologías

#### 3.4.1. Clasificación de temas, tópicos y motivos

##### 3.4.1.1. Coplas de agua

El agua es un tema central en la lírica flamenca. En las siguientes coplas entraña un carácter simbólico, que -en un sentido contrapuntístico- genera dualidades antitéticas: pureza y mácula, virginidad y erotismo, Pena y placer.

La fuente es un *locus amoenus* en sí misma. En la Edad Media las mujeres iban por agua a la fuente como parte de sus labores, lo cual era una buena excusa para encontrarse – sin sospechas- con el amante.<sup>433</sup>

En la siguiente copla, en voz del amante, se habla de una serrana que va a beber a la fuente:

Allá abajo sé de una fuente  
de cal y canto<sup>434</sup> y arena,  
donde bebe mi serrana  
agua de la fuente nueva.  
(*Lírica*, p. 153)<sup>435</sup>

Según advierte Piñero<sup>436</sup>, en la lírica tradicional hispánica beber agua de la fuente equivale a tener relaciones sexuales. Más específicamente en la lírica flamenca “fuente nueva” expresa el encuentro sexual. Eugenio Asensio en este sentido advierte que en torno al simbolismo de la fuente prevalece la idea de fecundidad.<sup>437</sup>

---

<sup>433</sup> Vide María Ana Masera, *Symbolism and some other aspects of traditional hispanic lyrics*, tesis inédita, Universidad de Londres, 1995, pp. 120-123.

<sup>434</sup> De acuerdo con el *DRAE*, “de cal y canto” es una expresión que se refiere a algo fuerte y muy durable.

<sup>435</sup> Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura, 2003. p. 130 (se trata de una colección de coplas flamencas, tradicionales). Citado aquí y en adelante como *Lírica*.

<sup>436</sup> Vide Pedro Piñero, “Arroyo claro / fuente serena”, en *La niña y el mar*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp., p. 135.

<sup>437</sup> Vide Eugenio Asensio, *apud* Pedro Piñero, *op. cit.*, p. 134.



En la siguiente copla compuesta en 1981 por Pepe de Lucía<sup>438</sup> (pensando en voz masculina), observamos cómo los símbolos tradicionales se combinan abriendo nuevas posibilidades expresivas dentro de un mismo campo semántico:

Limpia va el agua del río  
 como la estrella de la mañana,  
 limpio va el cariño mío  
 manantial de tu fuente clara  
 como el agua  
 como el agua (*Agua*)<sup>439</sup>

Aquí el erotismo del agua se combina con la pureza. Bachelard refiriéndose al agua en general se pregunta, “¿qué sería de la idea de pureza sin la imagen de un agua límpida y clara?”<sup>440</sup> Para él, el agua es el símbolo natural de la pureza. De acuerdo con Ramón Soler, el agua purifica a los amantes.<sup>441</sup> Para Piñero, en cambio, las aguas están claras antes del acto sexual, y después de éste se enturbian.<sup>442</sup>

La fuente, por su parte, ya no parece ser el lugar de encuentro de los amantes. Más bien por medio de una metáfora aposicional (entre el tercer y cuarto tercios) entendemos que el cariño (de él) es el manantial de la fuente (de ella); y la fuente de ella no necesariamente tiene que ser un lugar, sino que la mujer (ella misma) puede ser una fuente. Con lo cual la fuente no ha perdido su carácter simbólico, pero sí ha ganado un nuevo sentido metafórico.

---

<sup>438</sup> José Sánchez Gómez (Algeciras, 1945), cantaor y productor musical de flamenco, hermano de Paco de Lucía.

<sup>439</sup> Esta copla –compuesta por Pepe de Lucía– la canta Camarón en “Como el agua”, tangos que vienen incluidos en el disco homónimo, 1981. Citado aquí y en adelante como *Agua*.

<sup>440</sup> Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, México, FCE, 2005, p. 26.

<sup>441</sup> Vide Ramón Soler (ed.), “prólogo” a *Lírica acuática (coplas sobre el agua en la poesía tradicional y el flamenco)*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2010, p. 19.

<sup>442</sup> Vide Pedro Piñero, “Arroyo claro / fuente serena”, *op. cit.*, pp. 134-135.

Por otro lado el río no necesariamente es un lugar de encuentro de los amantes; más bien se logra (merced al los epítetos limpia y limpio) una equivalencia entre el agua del río y el cariño, el cariño entonces fluye.

Por su parte el estribillo es un símil que consigue comparar toda la copla con el agua, como si a fin de cuentas todo quedara envuelto por el erotismo simbólico del agua.

En la siguiente copla aparece otro símbolo que complementa el significado de la fuente, se trata del olivar:

Caminito' Grazalema,  
 en medio de un olivar,  
 hay una fuente que mana  
 agua de amor natural.  
 (Lírica p. 163)

Margit Frenk<sup>443</sup> advierte que el olivo “es el principal árbol de amor de la vieja lírica popular española.” El olivar es, por ende, lugar de encuentro para los amantes como puede apreciarse con claridad en la siguiente copla:<sup>444</sup>

Hasta el olivarito del valle  
 he acompañado a esta gitana,  
 le eché el brazo por encima  
 como si fuera mi hermana.  
 (Lírica p. 200)

En la copla anterior a ésta, la fuente en medio del olivar refuerza la carga erótica. Se entrecruzan dos *locus amoenus*. Para Piñero (Piñero se refiere específicamente a la “lírica flamenca” en sus propios términos) “agua de amor natural” expresa sin duda “que la fuente

---

<sup>443</sup> Vide Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *op. cit.*, pp. 334-335.

<sup>444</sup> Frenk, y María Ana Masera, señalan que a su vez el árbol en sí mismo puede simbolizar a la mujer. Vide Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *op. cit.*, p. 334, y María Ana Masera, *op. cit.*, pp. 177-178.

es el lugar de amor por excelencia.”<sup>445</sup> A su vez el agua en sí misma está cargada de erotismo: Paula Olinger<sup>446</sup> (analizando una vieja canción castellana) advierte que el agua misma sugiere sexualidad. De acuerdo con Ramón Soler, en la lírica popular el agua dulce está vinculada al amor y al deseo.<sup>447</sup>

En la brevedad de la coplita anterior nos sorprende el grado de sofisticación que puede alcanzar una copla popular. Se trata de un zoom fotográfico: primero vemos el camino, luego el olivar, después la fuente, y por último el agua. Todo va –gradualmente, de menos a mas- intensificando el erotismo simbólico.

Por llantos iban mis ojos  
a la fuente del querer  
cuanta más agua cogía  
más veces quería volver.<sup>448</sup>

En esta copla que canta el Camarón por *bulerías* (compuesta por el mismo Camarón y Antonio Sánchez Pecino<sup>449</sup>) aparece con claridad el motivo tradicional de ir a la fuente por agua que equivale a tener relaciones. No obstante el hecho de que esté en voz masculina nos da a entender que no es la mujer –como en el motivo tradicional- la que va por agua a la fuente como parte de sus labores, sino que es el hombre que va por puro placer. Y este placer también aparece cargado de dolor (componentes ambos de la Pena andaluza), cuando en el primer tercio se dice que va a la fuente por llantos. El motivo tradicional aparece aquí cargado de nuevas significaciones.

---

<sup>445</sup> Vide Pedro Piñero, *op. cit.*, p. 134.

<sup>446</sup> Paula Olinger, *apud* María Ana Masera, *op. cit.*, p. 143.

<sup>447</sup> Vide Ramón Soler, *op. cit.*, pp. 13, 19.

<sup>448</sup> Esta copla la canta Camarón por bulerías en “Samara”, tema que abre el disco *Castillo de arena* (1977), fue compuesta por el mismo Camarón y Antonio Sánchez. Curiosamente Piñero la recoge como copla popular, Vide Pedro Piñero, *op. cit.*, p. 134.

<sup>449</sup> Camarón de la Isla, José Monge Cruz (1950- 1992), para muchos críticos fue el cantautor de flamenco más importante del siglo XX. Antonio Sánchez Pecino (1908-1994), letrista, guitarrista, experto en flamenco nacido en Algeciras, fue el padre de Paco de Lucía, y el descubridor del mismo Camarón de la Isla.

El último tercio expresa el hecho de que el deseo sexual es insaciable. Esto adquiere plena significación con los acordes de la *bulería*, resoluciones que nunca se completan porque la tónica es un acorde dominante, un duende que nunca deja de temblar con las tensiones de dicho acorde (7, b9, b13), cuya inestabilidad siempre nos invita a volver a empezar, por un instante se sacia el deseo que de inmediato resurge. En este sentido la fuente puede ser una metáfora de la *bulería*.

Bachelard (sin referirse a alguna cultura en específico) apunta que “la fuente es un nacimiento irresistible, un nacimiento continuo.”<sup>450</sup> La fuente enfatiza el valor seminal del agua como fecundadora incesante, movimiento continuo regenerativo, que paradójicamente involucra la muerte. La memoria y el olvido, que se desprenden de la vida y la muerte respectivamente, son también dualidades antitéticas asociadas al agua de la fuente. Pausanias cuando consulta el oráculo, describe unas fuentes de las cuales el iniciado ha de beber, algunas de ellas tienen el agua del olvido y otras el agua de la memoria.<sup>451</sup> Asimismo el cuerpo desnudo de una mujer lleva la memoria y el olvido. Mircea Eliade<sup>452</sup> habla del agua primigenia en general: el agua en su sentido mítico que nos regresa al origen por medio de su carácter purificador; se trata de un agua virgen en un grado superlativo de pureza, que inevitablemente va a perder su virginidad, al contacto con el mundo. Esto puede asociarse con el motivo tradicional del cántaro roto, no sólo porque al romperse el cántaro el agua cae al suelo, sino también porque en este motivo el cántaro roto simboliza la pérdida de la virginidad.<sup>453</sup>

---

<sup>450</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 25.

<sup>451</sup> Vide Ramón Soler, *op. cit.*, p. 20.

<sup>452</sup> Mircea Eliade, *apud* Ramón Soler, *op. cit.*, p. 26.

<sup>453</sup> Vide María Ana Masera, *op. cit.*, p. 126.

Mi novia me daba a mí  
 agua en un cantarito nuevo,  
 el cantarito fue y se rompió  
 y el agua cayó en el suelo.  
 (*Acuáticas*, p. 88.)<sup>454</sup>

Aquí se simboliza –en voz masculina- el acto sexual con una mujer que era virgen (“cantarito nuevo”). Recordemos que el solo hecho de beber agua ya implica tener relaciones. Por otra parte el agua que cae al suelo tiene un valor polisémico: recordemos también que Eliade, cuando se refiere al agua en general, advierte que ésta al contacto con el suelo pierde su virginidad, también habría que tomar en cuenta el valor seminal del agua que es capaz de fecundar al tocar el suelo, tal como lo describe Bachelard refiriéndose al agua en diversas culturas.

La madre, el agua, el origen y la Virgen se relacionan en la siguiente copla, donde por medio de metáforas aposicionales el agua es la inmaculada, madre de Dios, y por ende de los hombres:

Agua, Virgen pura;  
 agua, Virgen santa;  
 agua, Madre mía;  
 madre mía, agua.  
 (*Acuáticas*, p. 69.)

Aunque aquí se destaque la pureza del agua, ésta no ha perdido sus connotaciones eróticas. No deja de ser la madre del cantaor, lo cual devela su carácter sexual. Piñero apuntaba – como hemos citado- que después del acto sexual las aguas se enturbian. Ésta es sólo una cara de la simbología que encuentra su fuerza dinámica y creativa en un sistema de contradicciones, equivalencias y complementos. Entonces el agua después del acto sexual

---

<sup>454</sup> Ramón Soler (ed.), *Lírica acuática, coplas sobre el agua en la poesía tradicional y el flamenco*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2010, p. 93. Citadas aquí y en adelante como *Acuáticas*.

puede ser impura y turbia pero también pura y cristalina. En un sentido contrapuntístico ambas expresiones se pueden dar al mismo tiempo.

La riqueza simbólica del agua genera un abanico de significados, que como el agua misma están en constante metamorfosis: los símbolos se transforman en metáforas, las metáforas también pueden simbolizar; el agua que fecunda también entraña la muerte; el agua virgen puede ser a la vez seminal. Su carácter bautismal, que implica renovación y purificación nos lleva de vuelta al origen.

#### **3.4.1.2. Instante pasajero / *Tempus fugit***

Muy arraigada en la mentalidad gitana está la idea de la vida pasajera. “Pasa la vida, todo se olvida,” dice una letra gitana. Constantemente el gitano piensa que nada tiene valor porque al final de cuentas todo acabará por desaparecer, de allí la necesidad de vivir con toda intensidad el presente (con un sentido hedonista), en el presente se puede olvidar el sino, además de que se descubre que el tiempo convencional es un engaño (como apuntábamos en las coplas sentenciosas), que a fin de cuentas todo es un engaño:

No se me daba cuidao,  
me hago cuenta que ha sio un ensueño  
y lo pasaíto pasao.

(Molina)<sup>455</sup>

Todo se convierte en pasado, por lo tanto todo es una ensoñación menos el presente.

A fin de cuentas todo se lo lleva el aire que en la siguiente copla puede leerse como una metáfora del tiempo:

Caye e la porbera  
No será tú caye,  
Sino montoncitos de arenita y tierra  
Que se lo yeba el aire. (Demófilo, 2, p. 134)<sup>456</sup>

---

<sup>455</sup> Ricardo Molina, *Cante flamenco*, Madrid, Taurus, 1965, p. 150, incluye una antología de coplas. Citado aquí y en adelante como *Molina*.

La siguiente copla podría entrar en el tópico *sic transit gloria mundi* (que es una variante del *tempus fugit*) el cual se centra específicamente a la fugacidad de lo que fue esplendoroso (arquitectura, campos floridos), podríamos decir que se refiere a la belleza pasajera; en este sentido involucra a la Pena andaluza:

Un castillo muy alto  
y con muy buenos cimientos  
al suelo lo vi caer;  
todo lo derriba el tiempo.  
(*Letras*, p. 105)<sup>457</sup>

El tópico *tempus fugit* siempre nos deja un alivio, sentimos que nada importa demasiado porque todo ha de pasar.

### 3.4.1.3. El reloj

El motivo del reloj expresa –en las siguientes coplas gitanas- el deseo de detener el tiempo convencional:

Agujas de mi reloj  
que yo las iba arrancando  
y el tiempo no se paró.  
(*Lírica*, p. 91)

La presencia de la compañera aligera el tiempo, como se puede ver en la siguiente copla que nos recuerda los relojes blandos de Dalí:

Este maldito reloj  
anda mucho más ligero  
si estamos juntos los dos. (*Lírica*, p. 106)

El encuentro con la compañera llega incluso a detener ese tiempo convencional:

---

<sup>456</sup> Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, Barcelona, DVD Ediciones, 1998. Citado aquí y en adelante como *Demófilo*, 2, para no confundir con la edición de Ediciones Cultura Hispánica, a la que también nos referimos en este trabajo.

<sup>457</sup> José Luis Blanco Garza y otros, *Las letras del cante flamenco*, op. cit., p. 105. Citado aquí y en adelante como *Letras*.

Reló de arena es tu cuerpo,  
te abrazo por la cintura  
pa' que se detenga el tiempo.  
(*Lírica*, p. 106)

En ese momento la medida del tiempo no la lleva el reloj sino el compás, como veremos más adelante.

Es el tiempo del reloj, el que nos desgasta, el que nos hace viejos, el que conlleva la maldición del sino.

#### 3.4.1.4. Coplas del sino

Las coplas del sino se prestan para expresar un dolor de gran intensidad a la hora del cante.

El sino es una maldición que comienza desde que venimos al mundo, incluso antes:

Andaluz de paso lento,  
desde el vientre de tu madre  
vienes pasando tormentos.  
(*Lírica*, p. 93)

La angustia de la duda también es parte del sino. La sensación de estar perdido (de no saber a dónde ir, como si se intuyera que por cualquier camino se llega a la perdición) puede apreciarse en la siguiente copla:

Tengo mi cuerpo metío  
En confusiones mu grandes,  
Que m'encuentro en un camino  
Con dos bereas iguales.  
Con dos bereas iguales  
Yo me paro en la mejó;  
Si tomo la de mi gusto  
Ha e ser mi perdisión. (*Demófilo 2*, p. 213)

No importa qué sendero se elija, la condena del sino sigue su curso predeterminado.

Ante la mala fortuna a veces es imposible avanzar, incluso moverse, como puede apreciarse en la siguiente *seguriya* (la *seguriya* gitana expresa mejor que ningún otro *palo* la maldición del sino):



Qué desgracia es la mía  
 Hasta en el andar,  
 Que los pasitos que yo daba p'lante  
 Se güelven p'tras.  
 (*Grande*, p. 655)<sup>458</sup>

El sufrimiento por amor también está ligado al sino:

Reniego de mi sino  
 como reniego de la horita, mare,  
 en que la he conocío. (*Molina*, p. 150)

Lo mismo puede decirse de la siguiente *seguiriya*, donde la amada nos conduce al camino de la desgracia:

Compañera mía,  
 qué has hecho de mí,  
 que me has metido por una veredita,  
 que no puedo salir.  
 (*Lírica*, p. 166)

En la siguiente copla, que se presta al ayeo más desgarrado, puede apreciarse hasta dónde llega el dolor del sino, la desesperanza en que se vive es como estar muerto, pero sin poder morir:

El que vive, como yo,  
 con la esperanza perdía,  
 no es menesté que lo entierren,  
 que enterraíto está en vía.  
 (*De Luna*, p. 36)<sup>459</sup>

En la siguiente copla puede verse también, cómo el dolor se intensifica con la presencia de la madre, que representa para el gitano el máximo afecto:

Pa toitos los males  
 Manda Dios remedio;  
 Tan solamente pa mí y pa mí mare  
 No lo hay ni lo encuentro.  
 (*Demófilo 2*, p. 155)

---

<sup>458</sup> Félix Grande, *Memoria del flamenco*, Madrid, Punto de Lectura, 1986, libro de ensayos que incluye una antología de coplas flamencas. Citado aquí y en adelante como *Grande*.

<sup>459</sup> José Carlos de Luna, *De cante grande y cante chico*, Madrid, Voluntad, 1926 p. 35. Citado aquí y en adelante como *De Luna*.

El sino gitano dibuja la desgracia de un porvenir irrevocable, una condena que ya estaba escrita, un destino del que es imposible escapar.

### 3.4.1.5. Coplas de la ausencia de la amada

Como puede observarse, las siguientes coplas pertenecen a una tradición más gitana (de la que ya hemos hablado), sin símbolos tradicionales ni paisajes que distraigan la intensidad de la Pena que se quiere expresar. Ya habíamos apuntado que, en este sentido, para Lorca las coplas tienen su mejor escenario en la noche:

Toa la noche sin dormir  
sentaito en una silla  
acordándome de ti.  
(Molina, p. 126)

Nótese el diminutivo en el participio pasivo, que en este caso parece enfatizar el sufrimiento, pero que, paradójicamente también brinda un tono lúdico. La copla llena de ternura consigue la compasión del lector.

Es tan intenso el dolor de la ausencia de la amada, que alcanza a rozar la locura, como puede apreciarse en la siguiente *soleá*:

A mí me daban, me daban  
tentaciones de locura  
cuando de tí me acordaba.  
(Molina, p. 131)

El amor en la lírica flamenca está lleno de Pena; se trata de una pasión desgarrada, que llega hasta los huesos como hemos visto. Se presenta entre el dolor y el placer, a veces encuentra placer en el dolor, otras, dolor en el placer.

En esta *soleá* el poeta también se acerca a la locura cuando la amada no está presente:

Esto es público y notorio:  
er día que no te beo,  
jablo por la caye solo.  
(Demófilo 2, p. 51.)

El último tercio nos recuerda aquel verso del “Retrato” de Antonio Machado: “Quien habla solo, espera hablar a Dios un día,” el cual quizás entraña una alusión a la esencia divina de la locura. Cuando la amada se va no queda más remedio que llenar ese espacio de palabras, hablando con uno mismo. En esta copla, el lamento del que habla solo enlaza el amor con la locura.

En la siguiente copla, las lágrimas de sangre expresan la intensidad del dolor del despechado:

Me pongo sobre la cama  
A recorré mi memoria;  
En pensá que m’has ejao  
Sangre mis ojitos yoran.

*(Demófilo 2, p. 189.)*

No obstante parece que se busca ese dolor recordando, como si se escondiera el placer (más allá del desahogo) detrás del dolor. En este sentido las lágrimas de sangre son una ironía de carácter sublime. Nótese también el diminutivo, que parece brindar dulzura a la imagen. Se crea una tensión contrapuntística entre la dulzura de los ojitos y las lágrimas de sangre.

El dolor por la ausencia de la compañera alcanza en la lírica flamenca a rozar lo sublime, es un placer disfrazado de dolor, que expresa irónicamente uno de los aspectos más intensos del arte flamenco. El vacío que deja la compañera se llena con palabras delirantes, con lágrimas de sangre, o con una penitencia de noches en vela; lo que queda es el recuerdo, el silencio después del sonido, que hay que llenar de nuevo, la ausencia que deja el roce de la piel.

### 3.4.1.6. Coplas de la madre

El dolor que se siente cuando algo malo le sucede a la madre, o cuando se está lejos de ella, es todavía más intenso que el dolor por la ausencia de la compañera (es por ello que la *seguriya* es el *palo* idóneo para expresarlo, como puede verse en esta selección de coplas).

La madre representa el origen, el vientre; el gitano se siente arrancado de ella y arrojado al mundo, que es para él una prisión. La madre representa la eternidad frente al tiempo convencional que esclaviza, que mide las horas de trabajo. Representa la nostalgia por el vientre, la posibilidad del regreso a un mundo sin tiempo, colmado de placer. “La única que te quiere / en este mundo es tu mare,” versa una copla que consigue expresar el valor que tiene la madre para el gitano.

Oleaítas del mar  
que fuerte venéis,  
y a la pobre mare de mi arma  
no me la traéis. (*Palimpsesto*, p. 20)<sup>460</sup>

En esta *seguriya* la lejanía de la madre y la posibilidad de que las olas la traigan (aunque no lo hagan) evoca la muerte, siempre asociada al mar en nuestra tradición hispánica. Nótese también la fórmula “mare de mi arma”, típicamente andaluza, que expresa claramente el sentimiento por la madre, que se lleva en el alma. Éste también puede apreciarse en coplas como la siguiente:

A la mare de mi alma  
lo que la *camelo* yo,  
siempre la tengo metía  
dentro de mi corazón.  
(*Molina*, p. 125.)

De acuerdo con Roperó Núñez,<sup>461</sup> el significado original del verbo “*camelar*” es “querer”, que luego pasa a “seducir.” Entre querer y seducir la palabra gitana expresa un querer de tal

<sup>460</sup> Francisco José Cruz Pérez, *Palimpsesto* (poesía de la intemperie, selección de coplas flamencas), *op. cit.*, p. 32. Citado aquí y en adelante como *Palimpsesto*.

intensidad, que va más lejos del amor. Desde luego en la acepción de “seducir,” el seducir a la madre no deja de tener un tinte incestuoso interesante de observar, el cual aflora frecuentemente en estas coplas.

El dolor por la muerte de la madre se intensifica cuando se expresa con tanta sobriedad como en la siguiente copla:

Ayá en Puerta e Tierra  
En aquer rincón  
Están los güesos e la maresita  
Que a mí me pario. (Demófilo 2, p. 132.)

No hace falta decir nada más para expresar el dolor que siente el poeta. El rincón evoca una serie de significados indeterminados que el lector ha de llenar. Y los huesos nos dejan sentir la nostalgia profunda por el cuerpo. Ese cuerpo que dio vida al yo lírico, y que se ha transformado en un montón de huesos.

Con igual sobriedad se escucha la siguiente copla, que merced a su sencillez remarca la muerte:

¡Déjame yorar! ¡déjame yorar!  
Que se me ha muerto la mare e mi arma;  
No la veré más.  
(Demófilo 2, p. 139.)

Nos preguntamos quién será la persona a quien se dirige el poeta; estamos ante otra incógnita que ha de resolver el lector, que enriquece el sentido polisémico de la copla. Obsérvese además el uso de la fórmula “mare e mi arma”, que hemos comentado anteriormente.

En la siguiente *seguriya* la cama del hospital guarda la ausencia de la madre; el uso del imperfecto “tenía” nos sugiere que ella ha muerto:

---

<sup>461</sup> Vide Miguel Roperó Núñez, *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*, Sevilla, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991, p. 126.

En el hospitá,  
A mano erecha,  
Ayí tenía la mare e mi arma  
La camita jecha.

(*Demófilo 2*, p. 141.)

De acuerdo con *Demófilo*,<sup>462</sup> en el último tercio de la *seguriya* está la mayor carga afectiva, justo ahí está el recuerdo de la madre aún viva, cuando todavía tenía la cama hecha. Con muy pocos elementos el poeta expresa la máxima Pena, que es para el gitano la muerte de la madre.

El dolor de la madre duele más que el propio:

Penas tiee mi mare,  
Penas tengo yo,  
Y las que siento son las de mi mare  
Que las mías no.

(*Demófilo 2*, p. 157.)

Asimismo es preferible enfermar antes de que enferme la madre:

Se lo peí yorando  
A la bingé de er Carmen,  
Que me quitara a mí la salú,  
Se la diera a mi mare.

(*Demófilo 2*, p. 161.)

Habíamos dicho que el momento del cante es el alba, en el alba se canta con más dolor, entre el día y la noche, en la tensión de los opuestos, asimismo la muerte de la madre se siente más en el alba:

Qué pena tengo en el alma:  
Se murió la madre mía,  
Cuando se anunciaba el alba.

(*Lirica*, p. 128.)

El alba se llena de tristeza, pero también de intensidad y sublimación, a veces la voz con rajo se parece a la luz blanca del alba, cuando se extiende en el horizonte rozando el principio y el fin.

---

<sup>462</sup> Antonio Machado y Álvarez, “Notas”, en *Cantes flamencos*, Barcelona, DVD Ediciones, 1998, p. 141.

### 3.4.2. Por la manera de decir

#### 3.4.2.1. Coplas a la figura femenina

Se le llama requiebro a una faena torera así como a un piropo; aquella se improvisa con la capa, éste con la palabra, ante la belleza que pasa; belleza que, igual que el toro, asusta, estremece, llega hasta las entrañas.

Este grupo de coplas ha sido seleccionado por la manera de decir. Dos de ellas (la primera y la segunda), se alejan más del requiebro que las dos restantes, pero mantienen el mismo tono al dirigirse a la compañera. Las cuatro son coplas inspiradas en la figura femenina. Es importante observar que todas ellas están en voz masculina.

De acuerdo con María Ana Masera,<sup>463</sup> en la lírica Peninsular temprana ya aparece el motivo del cabello (y las acciones que lo implican), siempre cargado de erotismo. En los dos primeros versos de la siguiente copla los cabellos (de él y de ella) enredados simbolizan de manera alegórica el acto sexual. A su vez el símil consigue –también de manera alegórica- que nos imaginemos las zarzamoras enredadas en los vallados como una proyección de los amantes hacia la naturaleza. Toda la copla está construida en torno a una metáfora pura, en la cual se omite el término real, la misma cópula:

Se han enreao,  
tu cabello y er mío  
se han enreao  
como las zarzamoras  
por los vallaos.

(Grande, p. 674)<sup>464</sup>

---

<sup>463</sup> Vide María Ana Masera, *op. cit.*, p. 281.

<sup>464</sup> Félix Grande, *Memoria del flamenco*, Madrid, Punto de Lectura, 1986, libro de ensayos que incluye una antología de coplas flamencas. Citado aquí y en adelante como *Grande*.

El mar puede ser otro *locus amoenus*.<sup>465</sup> En la siguiente copla se aprecia con claridad que, merced a la metáfora preposicional (los mares de tu cariño), el mar (o los mares) es el lugar donde se realiza el acto sexual, y éste está simbolizado por la acción de navegar:

Navegando en los mares  
de tu cariño  
no hay nada como el viento  
de tus suspiros.  
(Balbino, p.32)<sup>466</sup>

Aquí lo más interesante tiene que ver con el simbolismo del viento: de acuerdo con Margit Frenk el viento -en la lírica tradicional hispánica- “es el impulso masculino visto –sentido- por la mujer.”<sup>467</sup> En este caso parece más bien que la copla está en voz masculina (es una copla que ha sido cantada por Camarón, Duquende y Enrique Morente), sobre todo porque los suspiros se acercan más a la delicadeza femenina. Entonces podemos refuncionalizar el simbolismo del viento para que exprese –en vez del masculino- el erotismo femenino; éste se asocia al campo semántico que se crea con el navegar y con el mar para alegorizar el acto sexual.

En la lírica flamenca hay una relación íntima entre la luna y los amantes. De acuerdo con Margit Frenk<sup>468</sup> la luna en la lírica tradicional simboliza la unión sexual de ellos. Con lo cual tenemos dos lecturas de la siguiente copla: una literal, donde la claridad de la ventana de la amada es tan intensa que se confunde con la luz de la luna. Y otra simbólica, en la cual nos imaginamos lo que pudo haber pasado detrás de la ventana:

<sup>465</sup> Vide María Ana Masera, *op. cit.*, p. 144.

<sup>466</sup> Balbino Gutiérrez, *Crónica del querer (el amor en la copla flamenca y andaluza)*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 132. Citado aquí y en adelante como *Balbino*.

<sup>467</sup> Vide Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *op. cit.*, p. 339.

<sup>468</sup> Vide *ibid.*, p. 334.



Es tanta la claridad  
que de tu ventana sale,  
que dice la vecindad:  
ya está la luna en la calle. (*Balbino*, p.19)

Muchas veces la atracción tiene un carácter hiperbólico el cual expresa el grado de intensidad que provoca el contacto con la amada:

Cuando paso por tu vera  
y me roza tu vestío,  
hasta los huesos me tiemblan.  
(*Lírica*, p. 97)

La necesidad de expresar la belleza se transforma en símbolos y metáforas que se despliegan en torno al deseo. El erotismo se sublima merced a la plasticidad de las imágenes y los sonidos que se desvanecen.

### 3.4.2.2. Coplas sentenciosas

Estas tres coplas han sido seleccionadas por la manera de decir. Se caracterizan por su tono sentencioso que puede descubrir el desengaño del mundo, o expresar con desilusión el hastío de la vida cotidiana.

Er desengaño der mundo  
He conosío en mis tiempos:  
Muchos suelen tener vista  
Pero no conocimiento.  
(*Demófilo 2*, p. 189)<sup>469</sup>

Hay algo mucho más profundo que no se puede ver con los ojos, el poeta lo descubre. Podemos leer entre líneas que la realidad visual es parte de un engaño, y que el desengaño llega por medio de un conocimiento especial que no necesita de la vista.

Er libro de la experiencia  
no le sirve al hombre ená,  
tiene al final la sentencia,  
y nadie llega al finá.  
(*Letras*, p. 106)<sup>470</sup>

---

<sup>469</sup> Antonio machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, Barcelona, DVD Ediciones, 1998,p. 189. Citado aquí y en adelante como *Demófilo 2*. No confundir con la edición antes citada de Ediciones Cultura-Hispánica.

Si pensamos en un tipo de experiencia que por su profundidad es intransferible (igual que la Pena), advertimos que ésta no sirve de nada porque al final la muerte siempre la borra.

Y mañana igual que ayer,  
pa bastante hemos vivío  
pa lo que aquí había que ver.

(*Letras*, p. 171)

Este cansancio de la vida aparece en las entrañas del flamenco, y ha de sublimarse -como ya apuntamos- merced al cante y al baile.

La lírica flamenca entraña una filosofía vital, que podríamos llamar filosofía de la experiencia. A ella se le une la tradición oral que involucra diversas culturas (diversas tradiciones); entre ellas quizás la hebrea, llena proverbios y aforismos, sea la que más influencia tenga sobre estas coplas, que nos hablan del devenir, del desengaño del mundo, de la muerte, del hastío siempre desde la experiencia personalísima del poeta, el cual nos deja ver irónicamente, que su experiencia ni se puede transmitir, ni tiene sentido transmitirla ya que acabará borrándose como todo; no obstante lo que queda es la copla, como una faena torera, como un guiño a la existencia. Y allí está la ironía, al decir que no vale la pena decir, y sin embargo dejar una copla escrita, que lo diga todo sin decir casi nada.

---

<sup>470</sup> José Luis Blanco Garza y otros, *Las letras del cante flamenco*, op. cit., p. 105. Citado aquí y en adelante como *Letras*.

### 3.5. Coplas transcritas, por *palos*

#### 3.5.1. La *toná*

En su antología, *Colección de cantes flamencos* (1881), *Demófilo* apuntaba que “las *tonás* y *livianas*, como los *martinetes* y las *deblas*...son un cante antiguo y apenas hay quién se atreva a meterles el diente.”<sup>471</sup> No obstante en la actualidad hay varios artistas que sí se atreven con la *toná* (José Mercé, José Menese, Pepe de Málaga, Pepe de Lucía, Ríos Cabanilla, Antonio Agujetas, Paco Peña de Écija, Miguel Poveda, El Torta, Salva Carrasquito, Yeyé de Cádiz entre otros), pero lo que cantan hoy debe ser muy diferente a aquella primera *toná* que cantó Tío Luís el de la Juliana<sup>472</sup> en el último tercio del siglo XVIII, cuando –de acuerdo con Félix Grande- el flamenco tuvo su primera cristalización. En este sentido nos sorprenden las anotaciones de *Demófilo*, quién advertía en 1881 que la *toná* se cantaba a palo seco, o sea sin guitarra,<sup>473</sup> cuando hoy, aunque generalmente se canta a palo seco, puede estar precedida por una introducción de guitarra, o puede haber toque de guitarra como un cierre a la *toná*.

La vitalidad de la tradición oral a través de más de tres siglos implica una profunda transformación, sin embargo eso que los gitanos llaman la esencia debería perdurar a lo largo del tiempo, quizás por ello se puede hablar de tradición, por la vitalidad y por la esencia. No obstante Ricardo Molina en 1965 señalaba que “no suelen los cantaores de nuestros días ser fieles al espíritu de la *toná* en cuanto a la elección de coplas. Tan sólo profundos conocedores de este cante (un Antonio Mairena<sup>474</sup> por ejemplo) eligen

---

<sup>471</sup> Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, DVD Ediciones, *op. cit.*, p. 187.

<sup>472</sup> Nacido en Jerez de la Frontera en el siglo XVIII, creador de *tonás*, es el primer cantaor de flamenco conocido por su nombre. Es el personaje mítico del mundo del flamenco.

<sup>473</sup> Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, DVD Ediciones, *op. cit.*, p. 187.

<sup>474</sup> Antonio Mairena, Sevilla (1909-1983), fue uno de los más grandes cantaores del siglo XX. Se caracterizaba por poder imitar fielmente los diferentes estilos que lo antecedieron.

instintivamente las letras adecuadas.”<sup>475</sup> Molina nos deja leer entre líneas que los verdaderos portadores de la tradición<sup>476</sup> son unos cuantos, quienes instintivamente no dejan que se pierda aquello inefable que permanece, aquello que permanece paradójicamente gracias a la vitalidad de la transformación. En este caso Molina se refiere sobre todo al respeto de la temática de la *toná*, que para él estriba en “persecuciones, cárcel, pobreza, desengaño...la verdadera crónica de la tradicional existencia gitana.”<sup>477</sup> Cabe decir que las *tonás* que hemos seleccionado y transcrito, bien pueden ir en la tónica de esta temática: la locura, la marginación, el dolor de las galeras, el hambre, la libertad son algunos de los temas de estas *tonás*, las cuales nos hacen pensar que, pese a la imposibilidad de escuchar a Tío Luís el de la Juliana<sup>478</sup>, la tradición pervive, al mismo tiempo que nos remiten a los orígenes gitanos de la *toná*. Recordemos que para Félix Grande la *toná* (no el *polo* ni la *caña*) es el origen medular del flamenco.

La temática de la *toná*, así como la de la *seguiriya*, bien podría reducirse a un solo tema, el sino gitano, que aparece en la desgracia, siempre en el presente, como ya habíamos apuntado.

En la *toná* el compás se marca con el bastón, se empieza a contar en el pulso número 8 (igual que la *seguiriya*); muchas veces se escucha un prolongado silencio entre coplas; melismas y sonidos guturales van abriendo brecha a la voz rajada; oímos el trán trán trán que hoy suena también por *alegrías*, el trín trín, el tri tri, el trán, trán trau; se escuchan los ayes de la *seguiriya*. Suena el modo *tab'*, sobre todo el juego entre la tónica y la (b2). El

---

<sup>475</sup> Ricardo Molina, *op. cit.*, p. 106.

<sup>476</sup> Son aquellos que, después de haberse empapado de las raíces del cante, crean su propio estilo sin que deje de haber continuidad, como si -en términos de Menéndez Pidal- crearan una variante, pero en este caso musical. También aquí la vitalidad de la tradición está en las variantes.

<sup>477</sup> Ricardo Molina, *op. cit.*, p. 106-107.

<sup>478</sup> Nacido en el siglo XVIII en Jerez la Frontera, Tío Luís el de la Juliana fue autor de varias formas de *tonás*.

rango es tan estrecho que no sabemos si se trata de una melodía o una recitación. También se escuchan otras interjecciones como un “uy” muy breve rodeado de silencios. Los melismas se despliegan entre hemistiquios. Quizás la *toná* sea el más microtonal de todos los cantes, es por ello que se acerca tanto a la música de la palabra, justo en la frontera entre la música de la palabra y el canto. Pensemos que la palabra tiene su melodía en las vocales, una melodía que se podría transcribir con escritura microtonal. En este sentido nos acercamos a la *blue note* del *blues* y el *jazz*, una nota microtonal que está entre la tercera menor y la tercera mayor, entre la tristeza y la alegría, o en la tristeza y la alegría simultáneamente. También nos acercamos al canto de los pájaros, poblado de microtonos.

En cuanto a la métrica<sup>479</sup> la *toná*, se ajusta a la cuarteta asonantada, algunas veces lleva trísticos irregulares como remates.

El sufrimiento por la miseria puede apreciarse en la siguiente copla que canta por *toná* José Mercé<sup>480</sup>:

Ay esgrasiaito va aquél  
que come pan de mano ahena  
siempre mirando a la carita  
si se la pone mala o buena.<sup>481</sup>

La siguiente copla, que canta José Menese por *toná*, nos deja sentir el intenso sufrimiento en las galeras:

Amarrado al duro banco  
duna galera turquesa  
ambah mano en el remo  
en la playa de Marbella  
se quejaba el ronco sol  
de hierro lah cadenah.<sup>482</sup>

---

<sup>479</sup> En la mayoría de los cancioneros las coplas de la *toná* aparecen en cuartetas octosilábicas con asonancia en los pares, no obstante en la práctica esto varía considerablemente como puede apreciarse en las coplas aquí transcritas.

<sup>480</sup> José Soto Soto (Jerez de la Frontera, 1955), cantaor de linaje, uno de los más destacados en la actualidad.

<sup>481</sup> En canal de You Tube, José Mercé, Olivar del Castillejo, 2008.

Donde por medio de la hipálage se expresa el intenso calor en un verso (se quejaba el ronco sol), en el cual puede apreciarse ejemplarmente la poética de la brevedad que traza con tanta maestría la hipérbole: hace tanto calor que el mismo sol se queja.

Recordemos que para Félix Grande el flamenco se va gestando en las galeras, en la fragua, en las cárceles, o en las cuevas gitanas.

El tema de la cárcel, propio de las *carceleras*<sup>483</sup> (como veremos más adelante), también aparece en las siguientes dos coplas que canta por *toná* Pepe de Lucía<sup>484</sup>:

Y en el petate tendío  
mi ohcuro calaboso  
pensando en lo susedío  
me voy a vorver loco.<sup>485</sup>

Aquí la intensidad tiene que ver con la nitidez; se trata de una sola imagen, en palabras de Rodríguez Marín, un martillazo lleno de tristeza, donde aparece de nuevo la indeterminación cuando el oyente o el lector ha de imaginarse qué fue lo sucedido, algo trágico que no se describe. Cabe decir también que casi siempre que se habla del petate se alude a la prisión.

Pobresito loh cautivo  
que se llevan al penal  
mah le valiera la muerte  
que viví sin libertá.<sup>486</sup>

En esta copla se puede apreciar que en el mundo gitano la libertad tiene un valor superlativo, el gitano vive buscándola aunque no pueda encontrarla con plenitud más que en la muerte; vive escapando de la rutina del trabajo, huyendo de un esclavizado horario

---

<sup>482</sup> En canal de You Tube, José Menese tonás.

<sup>483</sup> La carcelera también se llama toná de la cárcel.

<sup>484</sup> José Sánchez Gómez (Algeciras, 1945), cantaor y productor musical de flamenco, hermano de Paco de Lucía.

<sup>485</sup> En canal de You Tube, Pepe de Lucía, antiguo flamenco.

<sup>486</sup> *Idem*.

fijo. La libertad conlleva una búsqueda por la eternidad, por el paraíso perdido del cual el gitano se siente arrancado. En esta copla se puede apreciar con nitidez el valor de la libertad, es preferible morir antes que perderla totalmente.

Y no vía yo la lú der día  
y yo solito malumbraba  
con er sigarro que yo me ensendía.<sup>487</sup>

Esta copla que canta Paco Peña de Écija<sup>488</sup> por *toná* tiene un carácter evocativo, la luz del cigarro representa la luz de la intimidad, una suerte de luz interior frente a la deslumbrante luz del día que se añora. La luz de la intimidad es aquella que uno mismo puede encender, por eso es un consuelo en la oscuridad del mundo exterior que no se puede controlar. Esta copla nos recuerda un tercio que también es de corte gitano: “Se me apagó el cigarro / perdí el camino.” A fin de cuentas se trata de encender una luz en el camino del sino, donde la desgracia siempre está en el presente o aguarda en el futuro como puede apreciarse en la siguiente copla que canta Miguel Poveda<sup>489</sup> por *toná*:

Allí ehtaba yo sentao  
en el mío petate  
me pongo a cavilar  
y no siento yo lo que mavía pasao  
sino lo que me quedaba a mí de pasar.<sup>490</sup>

<sup>487</sup> En canal de You Tube, 01 tonás Paco peña de Ecija, en café cantante.

<sup>488</sup> Paco Peña de Écija (Écija, 1969) torero y cantaor, profesional en ambas disciplinas.

<sup>489</sup> Miguel Ángel Poveda León (Barcelona, 1973) es uno de los cantaores de flamenco más innovadores dela escena actual.

<sup>490</sup> Miguel Poveda, “Canto de resignación”, en *Tierra de calma*, Universal 2007.

El sino -como habíamos apuntado- siempre está en el presente, la fortuna queda atrás en el pasado; la sensación es la de un presente oscuro lleno de desgracia. Entonces se prende el cigarro, fuga, consuelo y luz.

También es interesante observar el carácter meditativo de la copla (me pongo a cavilar), propio de la *soleá*, como veremos más adelante.

El trístico como remate es muy frecuente en las *tonás* modernas, de hecho el más común de todos es el que veremos a continuación en dos de sus variantes. Así lo canta Miguel Poveda:

Si no es verdá Ehto que yo digo  
 sí no eh verdau  
 que Dìoh me mande a mí la muerte  
 sí me la quiere a mí mandá.<sup>491</sup>

Y ésta es la versión de Salva Carrasquito<sup>492</sup>:

Y si no e verdá ay eso que yo digo  
 sí no e verdá  
 que Dìoh me mande un cahtigo grande  
 sí me lo quisiera a mí mandá.<sup>493</sup>

Donde la primera versión es más intensa porque el castigo es la muerte, aunque hay que recordar que para el gitano el cuerpo es una prisión y la única posibilidad de libertad está en la muerte. Por otra parte, terminar una pieza musical con la imagen de muerte brinda fuerza al silencio.

El remate autentifica todo lo que se ha dicho, en ello reside su belleza. No importa cuán hiperbólica haya sido la copla, el remate la vuelve verdadera.

---

<sup>491</sup> En canal de You Tube, Miguel Poveda y Guillermo Cano por toná.

<sup>492</sup> Salva Carrasquito (Albacete, 1997) es uno de los cantaores más jóvenes y más talentosos de la actualidad.

<sup>493</sup> En canal de You Tube, Salva Carrasquito toná.



### 3.5.2. Carceleras

La *carcelera* es un tipo de *toná* que nació en la cárcel (de acuerdo con Félix Grande se cristalizó en el último tercio del siglo XVIII, y se venía gestando desde el XVII, como habíamos apuntado). Su tema es por excelencia la vida en prisión:

Un calabosito ohcuro  
a mí me traían la comía  
yo pegao daba suhpiro  
ca cahito de pan que comía.<sup>494</sup>

En esta copla que canta Chocolate<sup>495</sup> (obsérvese el *anacoluto* en el tercer tercio, el cual suele darse a la hora del cante), con una gran belleza y economía, se expresa el inmenso dolor del prisionero, que ni siquiera puede comer sin dejar de suspirar. Es interesante señalar algunas connotaciones del pan en el simbolismo cristiano: “El pan y el vino son la síntesis de la comida y de la bebida necesarias para vivir.” Se habla de pan como la *sinécdoque* de la comida en general, y también de la más básica. En diversas culturas el pan tiene un carácter sagrado. Es el alimento del cuerpo y el alma, tiene el don de la redención. Es la carne de Cristo.<sup>496</sup> En la copla cada migaja de pan representa el dolor, que puede asociarse a la presencia de Cristo, la cual está en la médula del flamenco, sobre todo en su sentido pasional (de esto el mejor ejemplo es la *saeta*).

Ya a la rehitah de la carse  
a mí no me venga tú a mí ma llorá  
ya que penah no me quitah  
no me la venga tú a mía a dar.<sup>497</sup>

---

<sup>494</sup> En canal de You Tube, Chocolate carceleras.

<sup>495</sup> Antonio de La Santísima Trinidad Núñez Montoya (Jerez de la Frontera, 1930-Sevilla, 2005) fue uno de los más destacados cantaores del siglo XX, aprendió en la escuela de los cafés cantantes y adquirió renombre en la década de los sesentas. En el 2006 se publicó el álbum póstumo *Cobre viejo*, que incluye sus últimas grabaciones.

<sup>496</sup> Vide Manfred Lurker, *Diccionario de imágenes y símbolos de la biblia*, Córdoba, España, Ediciones el Almendro, 1994, p.163-164.

<sup>497</sup> En canal de You Tube, El Chozas carcelera.

En esta copla que canta El Chozas<sup>498</sup> aparece con nitidez el sentido de la Pena andaluza (que anteriormente habíamos esbozado): la presencia de la compañera –con su belleza implícita- se admira, pero no se puede tocar.

### 3.5.3. Martinetes

El *martinete* es la *toná* que se cantaba en la fragua. El arduo trabajo con el sonido del yunque se convirtió en compás, para sublimar las largas horas, para transformarlas en música. En algunos martinetes modernos se escucha el martillo sobre el yunque como único acompañamiento, que lleva el compás de doce pulsos empezando en el ocho. Sin taconeo, la bailaora con los brazos sigue la melismática melodía del *martinete*. El modo *tab'* pasa a la escala jónica (mayor) por un momento y regresa, como se pasa de la tristeza a la alegría. Para asimilar verdaderamente el compás del *martinete* hay que nacer en la fragua:

Sonando yunque y martillo  
y en la fragua me crié  
donde yo escuchaba cantá a tío Paco...<sup>499</sup>

Esta copla que transcribo incompleta conserva el sentido de la fragua como un lugar donde no sólo se fragua el metal sino también el artista. La atmósfera de la fragua suena en la voz de Vicente Soto Sordera<sup>500</sup> y nos transporta al mundo de la herrería asociado a la magia y a la música.<sup>501</sup>

La fragua es un lugar especial donde los gitanos consiguen hacer del tiempo cronológico un tiempo mítico; consiguen que un lugar de explotación, sombrío se llene de

---

<sup>498</sup> El Chozas (Sevilla, 1903-Jerez de la Frontera, 1974) nunca fue un profesional del cante, su gran virtud era que improvisaba coplas.

<sup>499</sup> Vicente Soto Sordera, “En la fragua”, en *Vera del camino*, Sonifolk, 1997. Transcribo incompleta esta copla porque es muy difícil de entender lo que resta, no obstante creo que vale la pena citar este fragmento.

<sup>500</sup> Vicente Soto Sordera (Jerez de la Frontera, 1954), muy destacado cantaor, su estirpe incluye a leyendas como Paco de la luz.

<sup>501</sup> Vide Francisco Alonso, “notas”, en Federico García Lorca, *Romancero gitano, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Edaf, 1998, p. 38.

vitalidad como puede apreciarse en la siguiente copla que también canta Vicente Soto Sordera:

La fragua de loh cagancho  
era el alma de Triana  
y con ella el martinete  
que sus hitanitoh cantaban.<sup>502</sup>

El poeta siente Pena cuando una buena fragua se cierra, tal como puede apreciarse en esta copla que canta Antonio Mairena:<sup>503</sup>

La fragua de loh Mairena  
qué honra fue de loh cabaleh  
qué honra fue de su trabajo  
y honra en su forma de ser.  
Y mira que doló y qué pena  
la puerta tienen serrá  
la fragua de loh Mairena.<sup>504</sup>

La fragua no sólo es el lugar donde se desempeñan los gitanos en su profesión, sino también –como ya sabemos- es el lugar donde nace el cante, por eso es que en esta copla los cabales (loh cabaleh) juegan un papel muy especial: tanto como conocedores del arte flamenco, como conocedores de la herrería que es otro arte.

Entre trabajo y arte surge el compás del *martinete* que consigue transformar largas horas en instantes plenos de ritmo. El yunque y el martillo se convierten en un instrumento de percusión que empieza a fraguar el cante. Entre placer y Pena se sublima el dolor, entre grito y melodía surge el cante como un lamento sobre el compás que lo sostiene.

---

<sup>502</sup> Vicente Soto Sordera, “En la fragua”, en *Vera del camino*, Sonifolk, 1997.

<sup>503</sup> Antonio Mairena (Sevilla, 1909-1983) fue uno de los cantaores más relevantes de la historia del flamenco, como gran estudioso se dedicó a reconstruir los viejos cantes, para preservar la tradición.

<sup>504</sup> En canal de You Tube, Antonio Mairena en su herrería por martinete.

### 3.5.4. Tarantas, tarantos y cartageneras

Son estos tres los *palos* del cante que nació en las minas, y se cristalizó en el último tercio del siglo XIX; la expansión económica de las zonas mineras (Almería, Cartagena, pueblos de Totana, Lorca y Granada, La Unión, Almadén, Murcia) coincide con la época del los cafés cantantes cuando el flamenco comienza a profesionalizarse. En el último tercio del siglo XIX, Rojo el Alpargatero<sup>505</sup> llevaba los cantes de minas al café, donde asimilando los aires de la urbe cobrarían plena forma.

En estos cantes la guitarra le responde al cantaor, que puede cantar una frase, un tercio o más sin acompañamiento. Suele haber un pasaje instrumental donde a veces se escucha el trémolo lleno de melancolía. Se pueden oír también los ayes especialmente largos. En la taranta y la cartagenera el ritmo es totalmente libre, en el taranto, *Rubato*; aunque el guitarrista puede introducir falsetas a compás. La armonía es la cadencia andaluza, es muy común modular al cuarto grado menor, o al segundo bemol mayor. Estos cantes expresan el dolor de la vida en la mina, donde nuevamente se produce una sublimación por medio del arte.

En la siguiente *taranta* anónima se siente con intensidad el riesgo a morir en la mina:

Po la ohcura galería  
 se que me ronda la muerte  
 po la ohcura galería  
 se que me ronda la muerte  
 cuando se acabe mi suerte  
 reza por mí cada día, ay  
 mare si no vuelvo a verte. (*La soleá*)

---

<sup>505</sup> Antonio Grau Mora, apodado Rojo el Alpargatero (Callosa de Segura, 1847-La Unión, 1907) fue uno de los primeros maestros del cante de minas.

El dolor se intensifica con la presencia de la madre, el ser más querido que al final sufrirá la muerte del hijo.

En la siguiente copla que canta Guillermo Cano<sup>506</sup>, se puede apreciar que la profesión de minero (pese a todos sus riesgos o merced a todos sus riesgos) puede llegar a ser honrada como un linaje.

Porque quiero ser minero  
 por favó no lloreh mare  
 porque quiero ser minero,  
 minerico fue mi pare  
 que lo hereó de mi abuelo  
 ay yo lo llevo en la sangre  
 ay en la sangre yo lo llevo.<sup>507</sup>

Nuevamente aparece la madre, la que más va sufrir si el hijo llega a morir en la mina, por eso la imagen del segundo tercio llena la copla de tristeza cuando el resto está pleno de entusiasmo. Obsérvese en este sentido el diminutivo “minerico” que le da un carácter lúdico a una profesión trágica. Por último es interesante el remete con la construcción paralelística de los últimos tercios, donde se enfatiza el amor a la profesión con la palabra “sangre”, que en una primera lectura se refiere al linaje familiar, pero que puede evocar otras connotaciones simbólicas: los flamencos dicen que su arte se toca con sangre. Pedro Garfias apuntaba que “de llanto y de sangre nace la copla flamenca, de sangre y llanto.”<sup>508</sup> Tía Anica la Piriñaca<sup>509</sup> decía que al cantar la boca le sabía a sangre. García Lorca dijo de La Niña de los Peines<sup>510</sup> que “su voz era un chorro de sangre.”<sup>511</sup> La sangre nos remite al vino, si –como vimos- el pan es la carne de Cristo, el vino es su sangre. En los rituales

<sup>506</sup> Guillermo Cano (Huelva, 1973), Muy destacado entre los jóvenes cantaores, ha ganado varios concursos.

<sup>507</sup> Guillermo Cano, “Niño del romero, taranta” en *Cante de las minas*, Nuba Records, 2003.

<sup>508</sup> Pedro Garfias, *De España, toros y toreros*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1983, p.30.

<sup>509</sup> Tía Anica la Piriñaca (Jerez de la Frontera, 1899-1987), fue una destacada cantaora.

<sup>510</sup> Pastora Pavón, La Niña de los Peines (Sevilla, 1890-1969) fue una de las voces más importantes del flamenco.

<sup>511</sup> García Lorca, “Juego y teoría del duende,” *op. cit.*, p. 97.

dionisiacos el vino se mezclaba con la sangre del macho cabrío despedazado por las ménades (sacerdotisas dionisiacas). El sentido del vino en el flamenco y en la procesión dionisiaca es embriagar. En el flamenco la imagen del pan y el vino son recurrentes con todas sus connotaciones simbólicas.

La desigualdad social y la explotación (temas recurrentes en los cantes de minas) se aprecian en la siguiente copla que canta Curro Lucena<sup>512</sup> por *tarantas*, donde es interesante observar cómo el cante es la respuesta más auténtica (por su carácter paliativo) a la injusticia:

Con rabia en el corasón  
así cantaba un minero  
con rabia en el corasón  
yo me queho con el sudor  
el amo con el dinero  
no tiene perdón de Dioh, perdón de Dioh.<sup>513</sup>

Es interesante observar en el cuarto tercio la actualización dramática propia del estilo tradicional; en ese momento entra la voz del minero. Por otra parte la última frase, “perdón de Dioh”, llena la copla de una carga afectiva que añora justicia, y a la vez se siente en ella cierta resignación.

La siguiente copla que canta Manuel Romero<sup>514</sup> por *taranta* bien podría ser la respuesta a la anterior; en ella el cante, que era el único paliativo para la explotación, ya no es posible. Aquí la Pena andaluza se deja sentir con toda su intensidad:

Ay aquel minerico bueno  
qué pena que ya no canta  
ay aquel minerico bueno  
el eco de su taranta  
con la explosión de un barreno  
se le quebró la garganta  
se le quebró la garganta.<sup>515</sup>

<sup>512</sup> Francisco de Paula Luna Navarro, (Lucena, 1950), destacado cantaor, especialista en cantes de minas.

<sup>513</sup> En canal de You Tube, Curro Lucena, “Taranta de Manuel Zapata de Arcos y minera.”

<sup>514</sup> Manuel Romero (Pedrera, Sevilla, 1980), destacado cantaor entre los jóvenes talentos.

El diminutivo “minerico” refuerza la Pena, porque lleva una carga lúdica juega con el dolor.

El sexto tercio dibuja con nitidez la tragedia, por eso es necesario repetirlo en el último tercio para remarcar la Pena con el silencio.

La siguiente copla (que canta Pepe el Culata<sup>516</sup>) se llena de patetismo con el candil que se apaga en las entrañas de la mina:

Desía un minero  
en el fondo de una mina  
en qué soleá me encuentro  
se me ha apagao el candil  
ay la salía no la encuentro.<sup>517</sup>

María Canet<sup>518</sup> canta la copla que sigue, en la cual podemos advertir (aunque no se diga explícitamente), que la belleza de la voz con rajo surge al respirar el aire viciado de la mina:

Ay a mi garganta  
ay con mi vos rota y sufría  
ay yo le arranco a mi garganta  
la taranta de Almería.<sup>519</sup>

El tema de la muerte (frecuente en los cantes de minas) en su sentido liberador puede apreciarse en la siguiente cartagenera que canta Gema Jiménez<sup>520</sup>:

Acaba de una vez  
acaba penita acaba  
acaba de una vez  
que con morirme se acaba  
tanta pena y padece  
acaba penita acaba.<sup>521</sup>

---

<sup>515</sup> En canal de You Tube, “Taranta Manuel Romero con Antonio Piñana.”

<sup>516</sup> José Bermúdez Vega (Sevilla, 1911-Madrid, 1978); destacó en el tercer cuarto del siglo XX. Formó parte del famoso “Cuadro grande” del Tablao de Zambra.

<sup>517</sup> En canal de You Tube, “Pepe el Culata y Antonio Pucherete de Linares-taranta.”

<sup>518</sup> María del mar París Canet (Almería, 1980) entre las cantaoras jóvenes es una de las más destacadas.

<sup>519</sup> En canal de You Tube, María Canet, “Taranta Concurso Villa de Ardales”

<sup>520</sup> Gema Jiménez (Jaen, 1985) cantaora que destaca entre los más jóvenes artistas de flamenco.

<sup>521</sup> En canal de You Tube, “Cartageneras canta Gema Jiménez en el I Concurso Sobre Cantes Mineros.”

La siguiente copla que también canta Gema Jiménez por taranta es una bellísima muestra de cómo el cante puede sublimar el dolor del arduo trabajo en la mina:

Yo paso er día cantando  
y ar compah de la barrena mare de mi arma  
ay yo paso er día cantando  
y mientrah pico la piedrah  
por tarantas voy resando  
hay por si la hora me llega.<sup>522</sup>

Igual que en las coplas de *martinete*, aparece nuevamente el instrumento de trabajo (la barrena) llevando el compás, que, como habíamos dicho, es la base que sostiene al cante; y transforma a su vez el tiempo cronológico en un tiempo medido por el ritmo. En ese sentido se abre un espacio sagrado y el cante que se siente como un rezo.

En un breve trazo José el Petro<sup>523</sup> canta la siguiente copla que expresa con transparencia la situación del minero:

Ay metío en un agujero  
sin vé la luz del día  
ay metío en un agujero  
el pobresito minero  
tiene la vía vendía  
por muy poquito dinero,  
por muy poquito dinero.<sup>524</sup>

Obsérvese que los tercios que se repiten son los que llevan mayor carga de dolor: la miseria y la oscuridad.

La siguiente copla (que canta Camarón por *taranta* acompañado por Vicente Amigo<sup>525</sup> en el toque) habla sobre una ciudad minera, La Línea, llena de cafés y bares

<sup>522</sup> En canal de You Tube, “Gema Jiménez.”

<sup>523</sup> José García Vílchez (Cádiz, 1966) es un renombrado cantaor de flamenco.

<sup>524</sup> En canal de You Tube, “Taranta Petro y A. Soto en Torremolinos”

<sup>525</sup> Vicente Amigo (Sevilla, 1967) Junto con Paco de Lucía es uno de los guitarristas más virtuosos de la historia del flamenco.



donde los mineros iban a divertirse. Es interesante porque podemos apreciar de nuevo el tópico *sic transit*, la ciudad se ha quedado vacía y el cantautor se lamenta por la desolación:

Y ganah me dio de llorar  
 el otro día fui a La Línea  
 y ganah me dio de llorá  
 ay loh bare estaban vacío  
 ay en La Línea ya no hay ná  
 y con lo que era La Línea.<sup>526</sup>

También nos ayuda a imaginarnos cómo el cante de las minas se profesionalizó en los cafés cantantes de la urbe frecuentados por los mineros.

El sufrimiento del trabajo en la mina se transforma en música, el cante, en llanto. La luz del candil se apaga con la voz, como el eco en la región más oscura del silencio. En la mina aguarda la muerte que despierta el rezo de los mineros. El cante se convierte en oración. La voz con rajo descubre la belleza al salir de la mina, y parece que el cante justifica todo el sufrimiento.

### 3.5.5. Seguiriyas

La *seguiriya* es descendiente de la *toná*. De ella tomó su patetismo, su tono trágico y desgarrado, sus letras de profundo dolor, de ella también, el compás. La *seguiriya* a diferencia de la *toná* se canta con guitarra, la guitarra se ha construido a sí misma sobre los cimientos del compás de doce pulsos que empieza a tocarse en el octavo. De tal forma que el toque por *seguiriyas* es todo un estilo que despliega su armonía modal sobre los horizontes del alba. El ayeo en la *seguiriya* alcanza su mayor expresividad. Para Lorca y Manuel de Falla se trata del *palo* más *jondo* donde el cante flamenco alcanza su mayor belleza. En la *seguiriya* los silencios son los más largos del flamenco. Muchas falsetas se

---

<sup>526</sup> En canal de You Tube, “Camarón de la Isla y Vicente Amigo, tarantas.”

acercan al blues incorporando la tercera menor y la mayor simultáneamente, igual que el blues la *seguiriya* está cargada de melancolía.

Tal vez se escuchó por primera vez en el barrio de Santiago en Jerez en el año de 1830. En aquel entonces todavía se cantaba sin guitarra. En el último tercio del XIX adquirió plena forma merced a la guitarra y se convierte en uno de los *palos* principales del flamenco. Sus grandes fundadores fueron El Fillo, Tomás el Nitri, Silverio, Paco la Luz, Diego el Marrurro, Perico Frascola, Enrique el mellizo, Manuel Torre, Tomás Pavón, etc.

Los temas que la caracterizan son la ausencia de la compañera, la muerte de la madre y la enfermedad. A continuación daremos ejemplos de los dos primeros e incluiremos también coplas de vida errante y libertad, ya que nos servirán más adelante, en el sub capítulo “*La soledad y La pereza*” para entender el concepto de nomadismo gitano.

### ***Seguiriyas de la ausencia de la compañera***

La ausencia de la amada quizás sea uno de los temas más intensos de la *seguiriya* como puede apreciarse en las siguientes coplas, la primera de ellas cantada por El Agujetas:<sup>527</sup>

Ya ha llegao al hora  
la hora llegó  
y que te apartara y que te apartara  
de la vera mía  
sin apelación  
ha llegao la hora la horita llegó. (*La soleá*)

Obsérvese cómo los tercios que más duelen son los que se repiten, ya sea como calco o en variaciones paralelísticas. También es interesante el uso del diminutivo en el último tercio que atenúa el sufrimiento de esa hora tan dolorosa.

Tía Anica la Piriñaca<sup>528</sup> canta a palo seco la siguiente copla donde podemos también apreciar el intenso dolor por la ausencia de la amada:

---

<sup>527</sup> Manuel de los Santos Pastor (Jerez, 1939) es uno de los mejores cantaores de seguiriyas.

Ay qué corazón mah duro el de ehta mujer  
 qué corazón tan duro tiene ehta mujer,  
 porque ella sabe que yo me muero solo  
 no me viene a ver  
 como sabiendo que me muero e reviento,  
 no me viene a ver.<sup>529</sup>

En la siguiente copla El Agujetas consigue desgarrarse el alma. En pocos trazos y de manera sutil, nos dice que si muere su compañera él se suicida:

Al hospital yo me voy  
 y por Dioh compañera  
 pero no deharé morirte solita  
 me voy a tu vera. (*La soleá*)

En la misma tónica Antonio Mairena canta la siguiente copla, en la cual se llega a desear la muerte ante la ausencia de la compañera:

Si algún día tú no vinierah  
 si algún día te llamara y tú no vinierah  
 la muerte amarga compañerita mía  
 yo la apeteciera,  
 si algún día tú no vinierah.<sup>530</sup>

En la siguiente copla (emparentada con algunas coplas de la muerte de la madre que veremos en seguida), la compañera ya ha muerto y la vida sin ella es una desgracia. Miguel Poveda la canta desgarrándose el alma:

Si yo pudiera ta contigo en er cielo  
 pa yo tar a tu lao  
 dende que tú te fuihte soy un dehgrasiao.<sup>531</sup>

---

<sup>528</sup> Ana Blanco Soto (Jerez de la Frontera, 1899-Aldaar, 1987) es considerada la mejor cantaora de seguiriyas de toda la historia del cante flamenco.

<sup>529</sup> Tía Anica la Piriñaca, Grands Cantaores Du Flamenco, Collection Dirigée par Mario Bois / Volume 6.

<sup>530</sup> En canal de You Tube, "Antonio Mairena, Seguiriyas 1967"

<sup>531</sup> En canal de You Tube, "Miguel Poveda" Seguiriya, Vigo, 26 / 10 / 2013

En la siguiente copla que canta Manuel Soto “EL Sordera”,<sup>532</sup> la ausencia de la amada se siente en el dolor de la vigilia, cuando es imposible conciliar el sueño que aquí se entiende como una cura al dolor:

Y er día que me cohe  
sin poder dormí  
con mi petate juntito a mi cuerpo  
me acuerdo de ti  
er día que me cohe  
sin poder dormí.<sup>533</sup>

### ***Seguiriyas de la muerte de la madre***

Con una voz que estremece Manuel Torre<sup>534</sup> canta la siguiente copla del dolor por la muerte de la madre, que refleja ejemplarmente esta temática en la *seguiriya*:

Se me murió mi mare  
se me murió mi mare  
se me acabó el guhto  
mientrah viva mi mayor  
voy a vestir de negro luto.<sup>535</sup>

Tal es el dolor por la muerte de la madre que se pierden todos los placeres y todo el gusto por la vida.

En la copla que sigue (cantada por El Agujetas), la madre ha muerto y esta pérdida llena toda la vida de desgracias. Además se puede comparar la importancia de la madre frente a la del padre:

---

<sup>532</sup> Manuel Soto El Sordera (Jerez de la Frontera, 1927-2001) fue un legendario cantaor de flamenco, padre de Vicente Soto Sordera, ya citado en este trabajo.

<sup>533</sup> Manuel Soto El Sordera, “El día que me cohe, (seguiriyas de Manuel Molina y Paco la Luz)” en *Manuel Soto El Sordera 2014*, Flamenco Vivo / Gran Sol.

<sup>534</sup> Manuel Soto Loreto (Jerez de la Frontera, 1887-Sevilla, 1933), destacado cantaor de la época de los cafés cantantes de Jerez de la Frontera.

<sup>535</sup> Manuel Torre, “Seguiriya” en *Manuel Torre grabaciones históricas 1997*, Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales.

Ay como tengo a mi pare  
 tuviera a mi mare  
 nunca ehtuviera estuviera  
 nunca ehtuviera en casita ahenah  
 ni en manoh de nadie  
 como tengo a mi pare  
 tuviera a mi mare. (*La soleá*)

Antonio Mairena quizás sea uno de los cantaores que expresa con mayor honestidad el dolor por la muerte de la madre:

Ay se me murió mi mare  
 se me acabó  
 y voy a vehtí a mi corazón  
 de grih  
 ay mare de mi arma  
 de mih entrañah  
 de mi corazón.<sup>536</sup>

En el segundo tercio la falta del objeto directo crea una incógnita, el oyente se imagina que se acabó todo en la vida. Nos interesa también subrayar en esta copla como en ninguna otra la intensidad afectiva que se siente por la madre, que llega al alma y a las entrañas.

### ***Seguiriyas de vida errante y libertad***

El dolor de la vida errante del gitano es también tema frecuente en la *seguiriya*, tal como puede apreciarse en esta copla que canta El Agujetas:

De ehta tierra ay yo no soy  
 ni conohco a nadie  
 yo no soy de ehta tierra  
 ni conohco a nadie  
 y el que lo hisiera bien con mi persona  
 que Dih se lo pague  
 de ehta tierra yo no soy  
 ni conohco a nadie. (*La soleá*)

La construcción paralelística entre el primer y tercer tercios enfatiza la parte medular de la copla, el destierro. Destierro que el gitano sufre –como aquí puede verse- pero que también desea, en su (en palabras de Jean-Pierre Liégois) “nomadismo existencial.” El no pertenecer,

<sup>536</sup> Antonio Mairena, “Seguiriya”, en *Grandes estilos flamencos*, Ariola, 1987.

el ser extranjero en todas partes, el no aceptar una vida sedentaria lo acerca a la libertad que es un valor central en la manera de ser gitana.

La siguiente copla que, canta José Mercé, es un buen ejemplo del valor de la libertad en mundo gitano:

Siempre po lo rinconeh  
te encuentro llorando  
que yo no tenga libertá en mi vida  
si te doy mi mar pago.<sup>537</sup>

En el verso de arte mayor puede apreciarse que el peor castigo por tratar mal a la compañera sería perder la libertad.

El vientre de la madre, como una cura, como una vuelta al origen, como el lugar al que se regresa después de la muerte puede apreciarse en la siguiente copla que canta Juan Talega.<sup>538</sup>

Supuehto que no tienen alivio mih male  
yo me ehtoy muriendo,  
yo no quiero a nadie,  
el vientre de mi mare.<sup>539</sup>

Recordemos la muerte redentora que aparecía en las coplas de muerte, en este caso el planteamiento es muy similar, pero la muerte queda asimilada en la polivalencia simbólica del vientre.

Para Félix Grande el candil es la metáfora del flamenco, el fuego en movimiento es el baile, y sus chispas son como falsetas de *bulería*: síncopas anticipaciones de acordes, tensiones armónicas que como luciérnagas se encienden y se apagan, paradojas, antítesis, contradicciones, tensión contrapuntística en música y palabra. El claro oscuro del candil también nos habla del dolor y la alegría. Vivir con candela –a la manera gitana- implica

<sup>537</sup> En canal de You Tube, “José Mercé y Moraito Chico, seguriyas.”

<sup>538</sup> José Agustín Fernández Vargas (Sevilla, 1891-1971), legendario cantaor que no fue profesional sino hasta los 67 años impulsado por Antonio Mairena.

<sup>539</sup> En canal de You Tube, “Juan Talega con Diego del Gastor, seguriyas.”

ambos, en la siguiente copla, que canta Antonio Mairena, el fuego representa una manera de vivir dolorosa, que quema, pero a su vez, se puede leer entre líneas, que produce placer:

En candela viva yo me ehtoy quemando  
 como me quemo en vida  
 pasito a pasito  
 como me quemo  
 me ehtoy quemando en candela viva pasito a paso.<sup>540</sup>

El fuego también puede ser un símbolo de la manera de vivir gitana, en constante movimiento (“Nomadismo existencial”) huyendo de todo, hasta de uno mismo en busca de el instante eterno, y la libertad absoluta. Esto produce dolor y placer simultáneamente.

En la *seguriya* suele haber un remate de dos tercios, el que aquí transcribo lo canta Duquende:<sup>541</sup>

Lo poquito que le pío yo a la vía,  
 la vía me lo niega.<sup>542</sup>

Obsérvese cómo se refuerza la tristeza de la *seguriya*. El sino –creemos- tiene que ver con este pedirle a la vida, tan desafortunada que no puede darnos ni siquiera lo mínimo.

A continuación transcribo otro remate que canta José Mercé:

No pueo vivir  
 yo no pueo mah  
 que la fatigah de verme oprimío  
 ay me van a matar.<sup>543</sup>

En el remate se concentra toda la fuerza de la *seguriya*, es una manera de reforzar el dolor y dejarle paso al silencio.

En la *seguriya*, irónicamente, el más intenso dolor nos dice placer. El dolor se convierte en belleza. La ausencia de la compañera evoca un juego de luces y sombras,

<sup>540</sup> En canal de You Tube, “Antonio Mairena, Seguriyas 1967”

<sup>541</sup> Rafael Cortés Santiago (Sabadell, 1965), es uno de los mejores cantaores de flamenco contemporáneos, siguiendo la línea y el estilo del Camarón (quien fue su maestro) no sólo en la manera de cantar sino también en la instrumentación, ha conseguido innovar con gran éxito en el terreno del flamenco fusión.

<sup>542</sup> Duquende, “Si quiera una palabra”, en *Samaruco*, Universal, 2000.

<sup>543</sup> José Mercé, “Cantando a mi curro” en *Cuarenta años de cante*, Warner Music, 2014.

claroscuro de sensaciones que le dan candela a la vida. “si tengo frío busco candela”, dice una letra de Kiko Veneno<sup>544</sup>; quizás el gitano vive buscando candela, escapando de la estructura social, para sentir el calor, la libertad y el azar que representa el movimiento del fuego. En la *seguriya* el verso y la cadencia se transforman en fuego, y la búsqueda incesante de libertad encuentra su cauce para aliviar la Pena.

### 3.5.6. Soleares

“Quién habla solo espera hablar con Dios un día”, nos dice Antonio Machado. En la *soleá* el cantaor se queda solo<sup>545</sup> para poder hablar con la muerte, en el silencio de la *soleá* la muerte le responde. “La tierra de la *soleá* lorquiana –apunta Paepe-, quieta, seca, es la tierra de la muerte cara a cara.”<sup>546</sup> A la muerte se le pregunta, como al silencio, sin esperar nada a cambio. Entonces el silencio nos responde todo.

Si la *seguriya* es para herir, la *soleá* es para meditar, y nos regresa a la llama de un cirio o un velón, donde la luz le pregunta a la sombra. La *seguriya* es desgarrada, la *soleá*, melancólica y meditativa. La *seguriya* habla de un dolor en el presente, la *soleá*, de un dolor en el pasado, es por ello que en la *soleá* –generalmente- los verbos están en pasado, mientras que en la *seguriya*, en presente.

La música de la soledad es melancólica, llena de nostalgia; sus ayes son menos prolongados, el lamento se transforma en diálogo. El compás de doce pulsos se empieza a contar en el pulso número uno. En la *soleá*, más que en ningún otro *palo*, la cadencia andaluza nos embriaga.

---

<sup>544</sup> José María López, Kiko Veneno (Figueras, 1952) es uno de los más importantes músicos de rock flamenco. Colaboró en el disco *La leyenda del tiempo* de camarón.

<sup>545</sup> Solo consigo mismo, aunque esté acompañado por la guitarra, aunque haya gente a su alrededor.

<sup>546</sup> Christian de Paepe, “introducción”, en García Lorca, *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 114.



Las *Soleares* de Triana conforman el grupo más vasto, muchas de ellas reciben el nombre de sus creadores. Las *Soleares* de Alcalá son las segundas en importancia. Por último están las *soleares* de Cádiz, cuyos cantaores más representativos son: Enrique el Mellizo<sup>547</sup> y Antonio Mairena, quien es el gran restaurador de la *soleá*.

En la *soleá* es muy frecuente la presencia de Dios; en una suerte de proverbio, la siguiente copla que canta Antonio Valdepeñas, nos deja ver cómo se castiga la vanidad y el orgullo:

La vaniá y el orgullo  
se acabó pa toa tu vía  
ya quiso *Undebé*<sup>548</sup> der sielo  
pagará lo que debía.<sup>549</sup>

Las siguientes dos coplas que canta Camarón se acercan al requiebro, pero con una especial profundidad, donde la compañía de la mujer es la parte esencial de la vida:

Que sarga er sol que no sarga  
eso qué me importa a mí  
eso que me importa a mí  
si la luh que a mí me alumbra  
e cuando te veo a ti  
que sarga er sol que no sarga  
eso qué me importa a mí.<sup>550</sup>

Podemos apreciar que la mujer es la gran redentora que cura todo el sufrimiento:

---

<sup>547</sup> Francisco Antonio Enrique Jiménez Fernández, Enrique el Mellizo (Cádiz, 1848-Sevilla, 1906) fue un extraordinario cantaor; no tenemos grabaciones, pero Manuel de Torre dice haber llorado después de oírlo cantar. Es uno de los personajes centrales de la época de los cafés cantantes.

<sup>548</sup> En el caló gitano Undebé es “Dios, único ser supremo,” *vide* Miguel Ropero Núñez, *op. cit.*, p. 210.

<sup>549</sup> Antonio Valdepeñas, “Soleá” en *Grands cantaores du flamenco*, Collection Dirigée par Mario Bois, vol. 5, Le chant du monde, 1991.

<sup>550</sup> Camarón, “Soleá” en el disco *Castillo de arena*, Poligram, 1997. Y fue compuesta por Antonio Sánchez.

Sólo tormentoh y dihguhto  
 que me puede er mundo ofrecer  
 que me puede er mundo ofrecer  
 y yo loh llevo con guhto ay  
 dehde que yo te encontré  
 Sólo tormentoh y dihguhto  
 me puede er mundo ofrecer.<sup>551</sup>

Obsérvese que se repiten aquellos tercios donde hay más dolor.

Si el cuerpo es una prisión, no sólo se libera con la muerte o regresando al vientre – como hemos visto-, sino también junto al cuerpo de una mujer:

Ay si cautivo yo me siento  
 felí contento y aguhto vivo  
 sólo con tenerte a ti  
 aguhto vivo con tenerte a ti.<sup>552</sup>

Junto a la mujer, la muerte ni siquiera se siente, ambas son parte de la misma esencia sublime como puede apreciarse en la siguiente copla que canta Chocolate:

Tengo el gusto tan colmao  
 tengo el gusto tan colamao  
 cuando te tengo a mi vera,  
 que si me llega la muerte,  
 creo que no la sintiera  
 que si me diera a mí la muerte  
 ay creo que no la sintiera.<sup>553</sup>

Algunas letras por *soleá* están llenas de sensualidad y erotismo como la siguiente copla que canta Duquende:

Miro la mañanita  
 y veo al sabanita  
 que con la que tú te tapah.<sup>554</sup>

En un solo trazo, al mencionar la palabra sábana, nos imaginamos el cuerpo desnudo de la gitana.

---

<sup>551</sup> *Idem.*

<sup>552</sup> *Idem.*

<sup>553</sup> En canal de You Tube, “Antonio Núñez Montoya, “El Chocolate” canta por soleá”

<sup>554</sup> Duquende, “Rama nueva” (letra compuesta por Isidro Muñoz), en *Samaruco*, Universal, 2000.

El tono meditativo y nostálgico de la *soleá* se deja sentir en la siguiente copla que canta Fosforito:<sup>555</sup>

Yo ehtaba pensando en ti  
y empesó a rendirme er sueño  
y llorando me dormí.<sup>556</sup>

Aquí el sueño alivia el recuerdo triste de la compañera.

Cuando la *seguriya* habla de la muerte la vive intensamente, en cambio la *soleá* reflexiona sobre ella, como puede apreciarse en la siguiente copla que también canta Marina Heredia:<sup>557</sup>

Ay pa qué tanto dihcutí,  
si unoh anteh y otroh luego  
noh tenemoh que morí.<sup>558</sup>

En la siguiente copla, que canta Fosforito, también aparece el tema de la muerte con un tratamiento reflexivo:

Yo no le temo a la muerte no  
morí e naturau,  
lo que la temos son a lah cuentah tan grandeh  
que a mi Diah le he de da  
yo no le temo a la muerte no  
morí e naturau.<sup>559</sup>

Si bien en la *seguriya* la vida se quita de un tirón, en la *soleá* se quita poquito a poco, tal como nos canta José Mercé con Perico de Paula<sup>560</sup> al toque:

Cosita me tieneh loco ay

---

<sup>555</sup> Antonio Fernández Díaz (Puente Genil, Córdoba, 1932), legendario cantaor que se dio a conocer en el Concurso Nacional de Cante Jondo, Córdoba 1956 (este fue el segundo después del que en 1921 organizado por Falla y Lorca, que citamos en la introducción de este trabajo). Ha grabado más de 26 discos en todos los estilos, y ha creado sus propias variantes.

<sup>556</sup> En canal de You Tube, “Fosforito soleá apola.”

<sup>557</sup> Marina Heredia (Granada, 1980), cantaora que, aunque muy joven, ha sabido continuar con la tradición antigua del flamenco.

<sup>558</sup> En canal de You Tube, “Marina Heredia, cante por soleá 2010”

<sup>559</sup> Fosforito, “Nunca me has querido, soleares apolas” en *Lo mejor de Fosforito*, Like Music, 2013.

<sup>560</sup> Juan Pedro López Godoy (Cáceres, Extremadura, 1977), renombrado guitarrista entre los jóvenes flamencos.

me tieneh loco,  
por eso me ehtoy quitando  
la vida poquito a poco.<sup>561</sup>

A manera casi de aforismo en la siguiente copla, que canta Marina Heredia, se trata la sabiduría que da el amor:

Qué cosa tendrá el queré  
que cositah tendrá el queré  
que hasta se vuelve poeta  
el que no sabe leer.<sup>562</sup>

El valor de la libertad por encima de todos los bienes (también puede leerse como la esclavitud por lo adquirido) se observa con especial transparencia en la copla que sigue cantada por Luis Caballero.<sup>563</sup>

Tieneh loh grillos de plata  
y lah cadenah de oro,  
si la libertad le falta  
de poco sirve al cautivo  
tener los grillos de plata.<sup>564</sup>

En la siguiente copla (que canta Fernanda de Utrera con Juan Habichuela en la guitarra) coincide el simbolismo tradicional con la Pena andaluza. De acuerdo con María Ana Masera<sup>565</sup> el motivo de cortar la rosa en la lírica tradicional simboliza la pérdida de la virginidad. En este caso no se trata de una rosa, pero de acuerdo con nuestra interpretación la flor representa a su vez a la mujer y a su virginidad.<sup>566</sup> El hecho de no haber podido ni siquiera tocarla se acerca a la Pena andaluza (que consiste –como habíamos dicho- en estar junto a la belleza y no poderla tocar). En este caso la Pena se enfatiza, ya que la escena

<sup>561</sup> En canal de You Tube, José Mercé, Perico de Paula, soleá.

<sup>562</sup> En canal de You Tube, “Marina Heredia, cante por soleá 2010.”

<sup>563</sup> Luis Caballero (Aznalcóllar, Sevilla, 1919-Mairena de Afajare, 2011), uno de los cantaores payos con más arte y sabiduría. Encarcelado por el franquismo, no pudo trabajar profesionalmente sino hasta los años cincuentas.

<sup>564</sup> En canal de You Tube, “Luis Caballero, soleá.”

<sup>565</sup> Vide Mariana Masera, *op. cit.*, p. 219.

<sup>566</sup> De acuerdo con Mariana Masera una fruta en el árbol simboliza simultáneamente a la mujer y a su virginidad, Vide Mariana Masera, *op. cit.*, p. 174.

sucede al pie de un almendro, que –siguiendo a Masera<sup>567</sup>- es un *locus amoenus*. En este sentido entendemos la intensidad del dolor, por haber estado en el lugar idóneo para el encuentro sexual y no haber podido siquiera tocar a la amada. De esta manera la copla gitana asimila la lírica tradicional, y la lleva al patetismo más desgarrado que encuentra plenitud el cante:

La tierra con ser la tierra  
se ehtá comiendo mi doló  
ar pie der almendro ehtuve  
y no pude tocar la flor.<sup>568</sup>

Un buen ejemplo del sino gitano se aprecia en esta *soleá* de tres versos que también canta Fernanda de Utrera:

El sol sale cuando es día  
pa mí sale de noche  
y ahta el sol va en contra mía.<sup>569</sup>

El que sigue es un remate clásico por *soleá*:

Tú que vengah a mi vera,  
que te vengah a mi verita,  
porque te quiero mi compañera  
y er sentío tú me quitah. (*La soleá*)

La *soleá* termina con este remate clásico de dos versos que canta Tía Anica la Piriñaca:

El que te quiere tú no lo sabes  
y eres la causa de toh mih maleh.<sup>570</sup>

<sup>567</sup> Vide Mariana Masera, *op. cit.*, p. 170.

<sup>568</sup> En canal de You Tube, “Fernanda de Utrera y Juan Habichuela, soleá.”

<sup>569</sup> *Idem*.

<sup>570</sup> En canal de You Tube, “Tía Anica La Piriñaca, tan imposible yo hallo, soleares.”

### 3.5.7. Bulerías

La *bulería* se parece mucho a la descripción que hace Nietzsche de la melodía dionisiaca “que continuamente está dando a luz cosas, lanza a su alrededor chispas, imágenes, las cuales revelan con su policromía, con sus cambios repentinos, más aún, con su loco atropellamiento, una fuerza absolutamente extraña.”<sup>571</sup> El complejo compás de amalgama, que se empieza a contar en el pulso núm. 12 (en términos occidentales se trata de una polimetría de 6/8, ¾), se presta a un continuo juego de síncopas, rasgueos y remates, los cuales dan vida a breves silencios, como si la muerte respirara por un instante. Así la *bulería*<sup>572</sup> juega con el aire,<sup>573</sup> juega con el compás, con su fuerza creadora de imágenes, cambia de textura y de colores; su soniquete<sup>574</sup> a veces nos recuerda una faena torera, a veces, el trote de una vida pícara. Sin embargo en esa misma *bulería* alegre, también encontramos el lamento más profundo, en brevísimos pasajes pasamos de la alegría a la tristeza, de la risa al llanto así como los niños que tan pronto ríen como lloran, tal vez por eso algunos cantaores decidieron llamarse niños: Niño del Brillante, Niña Pastori, La Niña de los Peines, Niño de Cabra etc. De acuerdo con esto la *bulería* es un *palo* fronterizo entre cante chico y cante grande.<sup>575</sup> Es el más joven de todos los *palos* que hemos tratado, nació

---

<sup>571</sup> Nietzsche, *op. cit.*, p. 69.

<sup>572</sup> La *bulería* es un *palo* del flamenco que utiliza la cadencia andaluza y el compás de doce pulsos empezando a contar en el pulso doce, en términos de la música occidental equivaldría a un compás de 6/8, seguido de uno de 3/4; este ritmo se caracteriza por su agilidad que permite un constante juego de síncopas y anticipaciones de acordes que a veces nos recuerdan el movimiento del toro jugando con la capa.

<sup>573</sup> “El aire” es un concepto casi metafísico que se refiere a la atmósfera o ambiente que evoca cada *palo*.

<sup>574</sup> El “soniquete” es un término del léxico flamenco que se refiere a la calidad del sonido, especialmente en el toque de la guitarra, pero en general a todo aquel sonido del arte flamenco cuya belleza expresiva provoque la intensidad del sentimiento (“sonidos negros” diría Lorca).

<sup>575</sup> Como vimos en el apartado “Entre cante chico y cante grande”, el cante grande se caracteriza por su tragedia y su patetismo. En cambio el cante chico expresa tonos burlescos que jamás podrá tener el grande. Frente a la tristeza y melancolía del grande, el chico busca la fiesta y la guasa, de allí que también se le llame cante festero. No obstante en el cante chico puede haber un melisma rajao o un rasgueo propios del grande. La *bulería*, más que ningún otro de los *palos*, tiene la capacidad de expresar el tono trágico del grande y a su vez el tono burlesco del chico.

aproximadamente hace 80 años, y es en los últimos 30 cuando más se ha valorado y ha sido transformada. Entre los más importantes artistas forjadores de la *bulería* habría que nombrar a Niño Gloria, Manuel Vallejo y La Paquera de Jerez.<sup>576</sup> Hay que mencionar también las guitarras de Paco de Lucía, Tomatito, Vicente Amigo entre otros, que han contribuido a modernizar y vitalizar la *bulería* tal como hoy la conocemos.

En la *bulería* las glosolalias han alcanzado su máxima expresividad rítmica y melódica. Prolongados trabalenguas, chasqueos y repeticiones de sílabas se ajustan a la complejidad del compás. Las consonantes se transforman en instrumentos de percusión que se confunden con el cajón<sup>577</sup> y los rasgueos.

En la *bulería* se suelta una incógnita, que crea tensión, disonancia, inestabilidad, y luego se resuelve aunque vuelve a aparecer, porque el acorde de tónica es un dominante, inestabilidad, incertidumbre, movimiento.<sup>578</sup>

En cuanto a la métrica, la *soleá* de tres versos (trístico con asonancia en los nones) puede ajustarse a la *bulería*, donde también aparece la cuarteta asonantada. A su vez son comunes estrofas extremadamente largas, de longitud variable, o estrofas de sólo dos tercios.

Las estrofas de dos tercios muchas veces tienen ese sentido juguetón de la *bulería*, siempre nos están sugiriendo imágenes como las melodías dionisiacas:

---

<sup>576</sup> Rafael Ramos Antúnez, Niño Gloria (Jerez de la frontera, 1893-Sevilla, 1954) destacado cantaor de flamenco, que pasó de los cafés cantantes a dar varias giras por España y grabar discos. Su nieto es el renombrado cantaor Vicente Soto, Sordera. Manuel Jiménez Martínez de Pinillos, Manuel Vallejo (Sevilla, 1891-1960) extraordinario cantaor, muy popular en la época de la ópera flamenca. Francisca Méndez Garrido, La Paquera de Jerez (Jerez de la Frontera, 1934-2004) extraordinaria cantaora de flamenco, grabó varios discos y tuvo mucho éxito en su carrera profesional.

<sup>577</sup> Es un instrumento de percusión cuyo origen es peruano; es literalmente un cajón de madera al que se le pega con las palmas de la mano. Paco de Lucía lo introdujo al flamenco con algunas modificaciones, que consiguen un sonido mucho más brillante que el sonido del cajón peruano.

<sup>578</sup> Algo parecido sucede con la secuencia armónica (dos, cinco, uno) del *jazz*, en cuando se resuelve al primer grado, inmediatamente éste pasa a ser el segundo de la siguiente progresión.

Hoy me llevo yo al campillo  
me lo llevo al campillo.<sup>579</sup>

En esta coplita que canta La Paquera de Jerez<sup>580</sup> el campillo se refiere claramente al *locus amoenus*, a su vez la brevedad enfatiza el erotismo estimulando la imaginación del oyente. En este sentido Piñero advierte que a menor denotación, mayor “capacidad connotativa.”<sup>581</sup>

Algo muy parecido sucede en la siguiente coplita que también canta La Paquera de Jerez:

Qué ohcuridad de calle  
qué oscuriadita de calle.<sup>582</sup>

Obsérvese también el juego con el diminutivo que llena de significación a la calle oscura. En este caso parece acentuar el sentido erótico de los dos versos. Igual que en la música, se trata de chispas, breves sugerencias que estimulan de manera instantánea la imaginación del oyente.

La siguiente copla es un buen ejemplo de estrofa larga y tono lúdico que nuevamente canta La Paquera de Jerez:

Con la puntita de mi ehpada  
mare me has cortao un deo  
sin poderlo remediá.  
Pero tápame, tápame, tápame,  
pero tápame que tengo frío  
cómo quiere que te tape  
si la mantita se me ha rompío  
si la manta se me ha rompío  
por la gloria de mi pare  
ay la mantita se me ha rompío.<sup>583</sup>

<sup>579</sup> En canal de You Tube, La Paquera de Jerez, bulería. Diferenciar de otro video homónimo porque éste está en blanco y negro.

<sup>580</sup> Francisca Méndez Garrido (Jerez de la Frontera, 1934-2004), legendaria cantaora nacida en el barrio de San Miguel semillero de talento flamenco y tradición. Especialista en *bulerías*.

<sup>581</sup> Vide Pedro Piñero, “*Las horas y los caracoles*. Retahíla numérica,” en *op. cit.*, p.188.

<sup>582</sup> En canal de You Tube, La Paquera de Jerez, bulería. Diferenciar de otro video homónimo porque éste está en blanco y negro.

<sup>583</sup> En canal de You Tube, La Paquera de Jerez por bulerías. Diferenciar de otro video (bulerías), porque éste está a colores y el otro en blanco y negro.



Es interesante observar las actualizaciones dramáticas<sup>584</sup> propias del estilo tradicional.

La que sigue es también una estrofa larga, que canta Manuel Vallejo<sup>585</sup>, en la cual un tono burlesco se llena de erotismo:

Dicen que duermeh ay  
a mí me han dicho  
que tú duermeh solita hitana,  
mienten como hay Dioh,  
mienten como hay Dioh,  
mienten como hay Dioh,  
porque de noche ay  
toíta las horas que la noche tiene,  
que tiene la noche,  
dormimoh loh doh  
que dormimoh loh doh.<sup>586</sup>

Obsérvese la riqueza en paralelismos que enfatiza el carácter lúdico y burlesco; así como la repetición de la fórmula “mienten como hay Dios,” no sólo necesaria para crear la rima con los dos últimos tercios, sino también, para subrayar la veracidad del resto de la estrofa, a la cual le sigue este remate de dos tercios:

El jardín de mi vecina  
quien lo regaba era yo

Imagen que sumada a al carácter seminal del agua expresa además alegóricamente el tener relaciones.

En las siguientes dos coplas, que canta Camarón seguida una de la otra, puede apreciarse cómo en una misma *bulería* se pasa repentinamente de un tono lúdico a un tono trágico:

<sup>584</sup> Las actualizaciones dramáticas –propias de los recursos nemónicos del lenguaje tradicional- acontecen cuando se introduce el estilo directo sin indicaciones tipográficas ni lingüísticas.

<sup>585</sup> Manuel Jiménez Martínez de Pinillos (Sevilla, 1891-1960) renombrado cantaor muy popular en la época de la ópera flamenca.

<sup>586</sup> En canal de You Tube, Manuel Vallejo, Fiesta por bulerías.

Caí (Cádiz) tenía una perla  
y perla de mar salá  
con unoh duende moruno  
que cantaba esa hitana.<sup>587</sup>

Con fatigah  
con fatigah,  
un preso desía  
que cuál era la campanita  
que impone mah,  
a la que impone mah  
la campana de la carsel  
cuando rompen a tocar.<sup>588</sup>

Se trata de “Limón de cera”, donde Camarón remata con un dístico y una glosolalia que sabe percutir:

Vente conmigo a mi casa  
Que ehta a la vera de un río  
Siquitiqueta carameloh.<sup>589</sup>

De acuerdo con Piñero<sup>590</sup> la orilla del río es por excelencia el lugar de encuentro de los enamorados, no sólo en la lírica tradicional hispánica, sino también en el folclore universal. Además -como hemos visto- el agua en sí misma expresa erotismo. Éste se enfatiza con la presencia de la casa que también puede expresar el lugar de encuentro de los amantes. La imagen del río y la casa se complementan para expresar el encuentro sexual. Después de la glosolalia, el cantaor termina diciendo “carameloh”, palabra que expresa con dulzura la unión de los amantes. Todo esto sucede en la brevedad de un solo trazo.

Me voy a Alcalá mi vía,  
me voy a Alcalá mi vía  
porque lah niña de Joaquín de Paula  
tienen mucha fantasía.<sup>591</sup>

<sup>587</sup> Camarón de la Isla, “Limón de cera” (*bulerías*) *La leyenda*, Universal, 1994.

<sup>588</sup> *Idem.*

<sup>589</sup> *Idem.*

<sup>590</sup> Vide Pedro Piñero, “Las horas y los caracoles. Retahíla numérica” en *op. cit.*, p. 182.

<sup>591</sup> Tío Gregorio el Borrigo, “Bulerías”, en *Grands cantaores du flamenco*, Collection Dirigée par Mario Bois, vol. 12. Le chant du monde, 1991.

En esta copla (que canta Tío Gregorio el Borrico<sup>592</sup>), el lector ha de imaginar qué se quiere decir con “mucha fantasía”; recordemos que la copla también nació en los burdeles; fantasía puede referirse -en un sentido fetichista- a la vestimenta (por demás evocativa) de una prostituta. Fantasía que a veces también expresa la guitarra con acordes misteriosos llenos de sensualidad (7 b9, b13 / maj7 #9, #11); igual que la melodía dionisiaca (cargada de erotismo), la guitarra por *bulerías* lanza chispas que se apagan como luciérnagas encendiendo la fantasía.

También “mucha fantasía” puede referirse a las bailaoras o cantaoras del cuadro flamenco del cantaor Joaquín de Paula<sup>593</sup>, con lo cual se mantiene el carácter erótico (fetichista) en los vestidos de lunares y los movimientos del baile. El arte flamenco busca la fantasía, pero no en detrimento de la imaginación. Ambas coinciden, en contrapunto, sobre el mismo lienzo oscuro. El carácter de la fantasía es evocar lo invisible, lo informe, lo que se desvanece en cuanto es, lo inimaginable. Allí es donde entra el poder de la fantasía que encuentra su mejor territorio en la música.

Sembrá en una maseta  
lah semillah del encanto,  
la flor de la violeta.<sup>594</sup>

En el último tercio de esta copla, la imagen de la violeta alcanza la máxima belleza por estar rodeada de tierra. El fondo negro enfatiza el poder evocativo de la flor que es la única protagonista de la copla. Se trata de un contraste de colores. El color violeta se vuelve más

---

<sup>592</sup> Tío Gregorio El Borrico (Jerez de la Frontera, 1910-1983) legendario cantaor considerado de la más pura raza gitana del cante.

<sup>593</sup> Joaquín Fernández Franco, Joaquín de Paula (Alcalá de Guardia, 1875-Sevilla, 1933) portador de la tradición gitana de cante puro, creó la soledad de Alcalá.

<sup>594</sup> Tío Gregorio el Borrico, “Bulerías”, en *Grands cantaores du flamenco*, Collection Dirigée par Mario Bois, vol. 12. Le chant du monde, 1991.

intenso con el trasfondo del negro. La imagen evoca la música de flamenco (especialmente la de *bulería*) que se intensifica merced al fondo oscuro del silencio.

La siguiente copla que canta José Mercé expresa con claridad el ambiente picaresco de la *bulería*:

Sinturita partía,  
la sinturita partía,  
vengo por la calle  
para buhcarne la vía.<sup>595</sup>

El olor de las mujeres (que es un motivo tradicional desde la Edad Media) es también tema de las letras por *bulerías*, el cual, a su vez, parece expresarse musicalmente, por medio de anticipaciones de acordes, síncopas y tensiones (b9, #9, #11, b13) que evocan texturas y colores mediante los que sinestésicamente se traduce la sensación que produce el aroma. La *bulería* expresa ejemplarmente el poder evocativo de la música, el cual se complementa a través de un diálogo contrapuntístico con las letras:

La negrita, a tostá,  
la mulatita, a aceituna,  
y la señorita blanca  
huelen a piña madura.<sup>596</sup>

Esta copla, que canta Manuel Vallejo, pertenece a un tipo de canción popular-tradicional, donde el compositor, con un tono picaresco, nos da a entender que le gustan todas las mujeres, sin importar su color de piel u otras características.

Es interesante comentar en esta copla, una suerte de zeugma<sup>597</sup> muy común en la lírica flamenca, donde el verbo (huelen) aparece al final, para completar el significado, como si se tratara de una breve adivinanza. Asimismo la música de la *bulería* teje una

<sup>595</sup> Jose Mercé, “Pobrecita mía”, en *Jose Mercé cuarenta años de cante*, trak 9, Warner, 2014.

<sup>596</sup> En canal de You Tube, Manuel Vallejo, “Fiesta gitana por bulerías.”

<sup>597</sup> Figura retórica de dicción, en la cual se enuncia una vez el verbo y las otras veces se elide, para colocar en su lugar una coma.

suerte de adivinanzas, que nos mantienen en suspenso para resolverse más adelante. Se trata de soltar una incógnita, por medio de una tensión armónica<sup>598</sup> que crea disonancia, (inestabilidad), la cual luego se resuelve para dejar paso a otra incógnita; no puede haber una resolución total porque el acorde de tónica –como ya dijimos- es un dominante que expresa inestabilidad, incertidumbre, movimiento.<sup>599</sup>

Enfatizar lo que se siente por el compañero es característica natural de la lírica flamenca, especialmente de la *bulería*:

De mi moreno el cariño,  
eso eh quererle quitá  
a San Antonio su niño  
ay la hente me quiere quitá  
de mi moreno el cariño. (*La soleá*)

Ejemplarmente esta copla dibuja, en un solo trazo, la intensidad del sentimiento amoroso. Igual que en la copla anterior puede observarse una suerte de zeugma, en la cual nuevamente el significado no se completa sino hasta el último tercio, después de la perífrasis verbal “quiere quitar.”

Vántate tempranito  
levántate tempranito  
y verás cómo te traigo  
de yerbabuena un ramito.<sup>600</sup>

En esta coplita, que canta Antonio el Chaqueta<sup>601</sup>, hay que observar el juego –a nivel morfológico- con el verbo “levántate”, que en el primer tercio aparece sin su primera sílaba, y se completa en el segundo. Este fenómeno, muy usual en la lírica flamenca, no sólo nos

<sup>598</sup> Es una nota que forma parte de la armonía que corresponde a un acorde, la cual le brinda un colorido especial y además generalmente añade tensión.

<sup>599</sup> Algo parecido sucede con la secuencia armónica (dos, cinco, uno) del *jazz*, en cuando se resuelve al primer grado, inmediatamente éste pasa a ser el segundo de la siguiente progresión.

<sup>600</sup> En canal de You Tube, Antonio el Chaqueta por bulerías, a Dios le...

<sup>601</sup> Antonio el Chaqueta (Cádiz, 1918-Madrid, 1980) aunque comenzó a trabajar profesionalmente desde muy joven, no triunfó sino hasta los años setentas en las famosas peñas de Málaga.

recuerda el zeugma, sino también la música de la *bulería*, que –como dijimos- concreta un incógnita o define una sugerencia.

También es interesante observar que el ramito de yerbabuena está lleno de connotaciones simbólicas. Las hierbas -en la lírica tradicional- siempre han estado relacionadas con actividades eróticas. Llevar el ramito puede leerse como una invitación a tener relaciones. En este sentido la yerbabuena, más allá de sus propiedades medicinales, ha sido también tradicionalmente una yerba que provoca el deseo sexual.<sup>602</sup>

En la copla que sigue -cantada por Antonio Mairena-, un gitano se roba la mujer de otro, más allá de una queja, el sentido de la copla está en dibujar al gitano como un pícaro:

Ay por mi puerta había pasao,  
por mi puertesita pasó  
un gitano canahtero  
que cambiaba canahta  
y a mi niña se ha llevao,  
un gitano canahtero  
que canahta vendía  
y a mi niña se ha llevao.<sup>603</sup>

Y de hecho esta picardía parece tener una lectura positiva, asociada quizás al concepto del antihéroe. La *bulería* con sus anticipaciones de acordes, sus síncopas, sus interrogaciones sin responder, su constante juego con el compás, su agilidad es el *palo* que mejor expresa los diversos sentidos de la palabra picardía.

La voz rasgada de Carmen Linares<sup>604</sup> es idónea para expresar con intensidad el dolor de la pasión amorosa:

---

<sup>602</sup> Vide Mariana Masera, *op. cit.*, pp. 188, 149.

<sup>603</sup> En canal de You Tube, Grabación histórica de Antonio Mairena.

<sup>604</sup> Carmen Pacheco Rodríguez (Linares, Jaén, 1951) es una de las mejores cantaoras de la escena contemporánea.

Ay en el corazón tenía,  
 ay la espina de una pasión,  
 y logré arrancármela un día  
 ay ya no siento el corazón.

A dura pena duraba  
 quien te pudiera sentir  
 y en el corazón clavá.<sup>605</sup>

Como se puede ver en los últimos tres tercios, el dolor es deseado. Se anhela sentirlo como parte de la pasión. Entre el deseo y el dolor aparece la Pena andaluza, que reconcilia los contrarios. Antonio Machado intercala estas dos coplitas en un poema de sus *Soledades*, hecho a base de redondillas cruzadas y abrazadas:

Yo voy soñando caminos  
 de la tarde. ¡Las colinas  
 doradas, los verdes pinos,  
 las polvorientas encinas!...  
 ¿A dónde el camino irá?  
 Yo voy cantando, viajero  
 a lo largo del sendero...  
 -La tarde cayendo está-  
*En el corazón tenía  
 la espina de una pasión;  
 logré arrancármela un día  
 ya no siento el corazón.*  
 Y todo el campo un momento  
 se queda, mudo y sombrío,  
 meditando. Suenan el viento  
 en los álamos del río.  
 La tarde más se oscurece;  
 y el camino que separa  
 y débilmente blanquea,  
 se enturbia y desaparece.  
 Mi cantar vuelve a plañir:  
*Aguda espina dorada,  
 quién te pudiera sentir  
 en el corazón clavada.*<sup>606</sup>

Este mismo procedimiento es el que también emplea Fernando Villalón en varios poemas de *Andalucía la baja*, al intercalar coplas populares en medio de sus versos. En el caso de

<sup>605</sup> En canal de You Tube, Carmen Linares por bulerías.

<sup>606</sup> Antonio Machado, “Yo voy soñando caminos”, en *Soledades, Poesías completas*, Madrid, Austral, 2010, p. 92.

este poema, Antonio Machado consigue fundir las dos coplas con tanta maestría que, de no estar en cursivas, no sabríamos que son coplas populares.

La última coplita (que corresponde a una *soleá* de tres versos) en estilo directo es introducida por el verbo *plañir* como si el yo lírico fuera a cantarla llena de lamento. Con lo cual se distingue del resto del poema. En este sentido el estilo directo la denota como canción. Sabemos además que la espina y la flor son parte de un tópico tradicional, pero fuera de estos dos rasgos, no hay ningún otro que deleve su carácter popular, por el contrario su consonancia apunta en todo caso al terreno culto, más aún cuando conforma una redondilla cruzada al sumársele el verso que la antecede.

Es interesante observar cómo el poeta inserta las dos coplitas dentro de su temática. Se trata de dos coplas del repertorio flamenco que se ajustan a éste por su patetismo desgarrado. Aquí Machado las sabe entreverar con el tema del que se aleja por desamor, logrando atenuar el patetismo y consiguiendo –como ya dijimos- una cohesión poética.

En la siguiente copla que canta Pericón de Cádiz la silla cobra vida para poder sentir compasión por el despechado que se sienta en ella:

Ay la silla onde yo me siento  
le da compasión de mí  
le da compasión de mí  
y en ver lo que sufro y callo  
cuando me acuerdo de ti.<sup>607</sup>

La belleza de la imagen se llena de significación con la silla, donde –suponemos- el personaje pasa muchas horas. Con ella se crea una relación de intimidad, a ella se le cuentan los secretos y se le revelan los dolores más profundos.

---

<sup>607</sup> En canal de You Tube, Pericón de Cádiz y Félix de Utrera, bulerías.



La silla adquiere un tono sobrio y triste, en el mundo del flamenco es un mueble de madre, duro, donde se espera o se contempla el paso del mudo. También desde donde se canta.

Ay con el tray trail  
 con el trali trau  
 que alegría me dio a mí  
 cuando dihite te quiero  
 que le entraría a mi cuerpo  
 ay a mi cuerpo  
 que por poquito me muero  
 que le entraría a mi cuerpo  
 que por poquito me muero.<sup>608</sup>

Obsérvese en esta copla la belleza de las glosolalias improvisadas por Chocolate (que tiene como modelo el clásico “tran tran tran”), las cuales no sólo brindan un carácter lúdico, sino que también nos invitan a balbucear para perder el sentido. Por otra parte es tan intenso el sentimiento amoroso provocado por la aceptación de la compañera, que alcanza a rozar a la muerte, una muerte que también se tiñe de erotismo.

En la siguiente copla, que canta Manolo Caracol,<sup>609</sup> es la ausencia de la amada la que también nos acerca a la muerte:

Válgame Dioh compañera  
 fatigah de muerte siento  
 cuando te vah de mi vera.<sup>610</sup>

Cabe mencionar que “fatigah de muerte” se refiere a la Pena negra, es decir a la muerte, a la última consecuencia de la Pena. Este es otro buen ejemplo de tono trágico y desgarrado en la *bulería*.

<sup>608</sup> El Chocolate, “La enfermedad de quererte”, en *La inolvidable voz de Antonio Núñez El Chocolate*.

<sup>609</sup> Manuel Ortega Juárez (Sevilla, 1909-Madrid, 1973), afanado cantaor que recibió un premio en el célebre Concurso de Cante Jondo en Granada, organizado por Falla y Lorca.

<sup>610</sup> En canal de You Tube, Manolo Caracol, Bulerías, “dijiste que me querías.”

Una bata de cola  
 deha una batita de cola,  
 cuando vah de cara al viento  
 dejame una batita de cola  
 cuando vah de cara al viento,  
 mi barca sube la ola.<sup>611</sup>

La bata de cola es un vestido muy largo de lunares; que en esta copla (interpretada nuevamente por Manolo Caracol) podemos imaginar jugando con el viento. Aquí el viento se tiñe de erotismo; en la lírica flamenca aparece frecuentemente personificado (muchas veces confidente) y con un carácter sexual. Recordemos también que en la mitología greco latina el viento es fecundador: Boreas (dios del viento del norte), “fecundaba las yeguas cuando éstas le ofrecían sus grupas.”<sup>612</sup> De acuerdo con Margit Frenk<sup>613</sup> existe un grupo de canciones tradicionales en las que el viento juguetea (en su papel de amante) levanta las faldas de las mujeres. Esta copla nos sorprende porque (a diferencia del grupo al que se refiere Frenk) es el amante –en segunda persona- quien le pide a la amada que se quite el vestido para quedar desnuda de cara al viento. Nuevamente la tradición gitana ha transformado a la lírica tradicional: allí donde el viento personificado era un elemento central, tenemos a un viento (no explícitamente personificado) que ha pasado a segundo plano. Se puede deducir que el viento prepara a la amada para el acto sexual. En este sentido no deja de haber un juego erótico entre el vestido y el viento, pero éste ya no corresponde a la parte central de la copla, la cual quizás está dibujada en el último tercio, donde nuevamente hay una refuncionalización del motivo tradicional: de acuerdo con

---

<sup>611</sup> En canal de You Tube, Manolo Caracol, Bulerías audio.

<sup>612</sup> Esperanza Ortega complementa con estos datos el carácter sexual de Bóreas (*vide* Esperanza Ortega, *op. cit.*, p. 206.)

<sup>613</sup> *Vide* Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *op. cit.*, pp. 338-339.

Piñero<sup>614</sup> el barquito que va y viene (o que da tumbos) sobre las olas simboliza la inestabilidad amorosa. En este caso la barca que sube la ola –creemos- está expresando la excitación del amante ante la desnudez de la amada, que comienza justamente con la imagen del vestido y el viento.

En una canción actual de Ketama,<sup>615</sup> aparecen -de manera similar a la copla anterior- el amante y el aire:

Mira si yo te *camelo*  
que tengo celos del aire  
cuando acaricia tu pelo.

Aquí la caricia del aire tiene una connotación sexual que se enfatiza con la imagen del pelo: de acuerdo con María Ana Masera<sup>616</sup> -en la lírica tradicional- dejar el cabello suelto al viento (motivo que se asocia a la mujer peinándose) implica una preparación para el acto sexual. En este sentido Margit Frenk<sup>617</sup> apunta que el pelo movido por el aire expresa “la libertad de la doncella”, con lo cual deducimos que hay una disposición para el sexo. En ambos casos se trata de un acto de seducción.

En esta canción el amante en primera persona nos habla de otro amante que es el aire (en su sentido tradicional) acariciándole el pelo a la amada. En una lectura literal el yo lírico siente celos incluso del aire que no representa ninguna amenaza; pero una lectura más profunda ofrece al menos dos posibilidades: el aire acariciándole el pelo está preparando a

---

<sup>614</sup> Pedro Piñero, “Temas (marineros) de siempre en canciones de hoy”, en *op. cit.*, p. 303. Piñero pone como ejemplo coplas de la tradición moderna (no obstante se trata de temas de siempre), aunque el motivo del barquito fuera exclusivamente de la tradición moderna, no dejaría de haber una refuncionalización en la tradición gitana, misma que –como señala Grande- comienza en el siglo XVI, con lo cual ambas tradiciones han estado en contacto por varios siglos. Recordemos que la lírica tradicional moderna comienza a finales del siglo XVI.

<sup>615</sup> Ketama es un grupo contemporáneo de flamenco fusión, cuyos integrantes son gitanos. La canción citada se llama “Presentí”, y viene en el disco *El arte de lo invisible* (1993).

<sup>616</sup> Vide María Ana Masera, *op. cit.*, p. 287.

<sup>617</sup> Vide Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *op. cit.*, p. 340.

la amada para el acto sexual; el aire y la amada están seduciendo al amante. Lo interesante es observar cómo motivos tradicionales pueden permear en canciones actuales (siendo ésta una canción gitana) y conservar su poder connotativo.

Los requiebros son muy frecuentes en la *bulería*, como puede apreciarse en esta copla que canta Antonio Mairena:

Loh ojo de tu cara son doh farole  
son doh farole, son doh farole,  
ay pero a mí me paresen  
como doh sole, como doh sole, como doh sole.<sup>618</sup>

En su *Música callada del toreo*, José Bergamín apuntaba que el juego del toro y la capa nos hacen escuchar flamenco en silencio. Así como la música puede evocar imágenes, las imágenes en movimiento pueden hacernos escuchar música silenciosamente. La *bulería* no solamente expresa el movimiento del toro, sino también la gracia en los movimientos de un caballo cuando se dirige a la feria Carmona como en la siguiente estrofa que canta Pepe Pinto:<sup>619</sup>

Marcando el castellano muy amartillao  
y moviendo el mohquero muy acompasao  
va mi jaca,  
carretera de Osuna, feria Carmona,  
orgulloso me lleva satisfecho  
de ver cómo se eleva con loh brazo al pecho  
de cuando en cuando le canto un fandanguillo,  
y se va alegrando.<sup>620</sup>

Conforme este caballo va espantando las moscas, también va llevando el compás (como puede verse en el segundo tercio). En este sentido el gitano que es su dueño le canta por fandangos y el caballo se alegra; a veces se escucha decir a los gitanos que tal o cual animal

<sup>618</sup> Antonio Mairena, “El camino de Jerez”, en *Antonio Mairena, todos sus éxitos*, Efen Records, 2006.

<sup>619</sup> José Torres Garzón (Sevilla, 1909-1969), legendario cantaor, esposo de La Niña de los Peines.

<sup>620</sup> En canal de You Tube, Pepe Pinto, “Que jaca con tanto brío.”

es flamenco. Es muy gitana la idea de que los animales pueden sentir la música y expresarla con sus movimientos.

El aire de la *bulería* entreteje historias. La brevedad del trazo en un tercio por *bulerías* se llena de sugerencias, las cuales, igual que una tensión armónica encienden chispas, imágenes efímeras, fantasías que se apagan en el lienzo del silencio.

## SEGUNDA PARTE, LA POESÍA Y EL FLAMENCO

### 1. Antecedentes: de las prácticas de la copla flamenca a la reelaboración en el plano poético

#### 1.1 Nuevo tratamiento de los símbolos tradicionales según poéticas de vanguardia

El simbolismo de las coplas tradicionales que hemos estudiado en la primera parte es retomado y transformado por los poetas de la generación del 27, especialmente por García Lorca y Emilio Prados, quienes –como veremos- siguen un proceso de tradicionalidad que implica una evolución de las variantes hacia las vanguardias. En este sentido veamos cómo se podría haber transformado la siguiente copla tradicional:

A los olivaritos  
voy esta tarde,  
a ver cómo menea  
la hoja el aire.  
(*Lírica*, p. 153)

En esta copla el simbolismo aparece con toda transparencia: los olivaritos –como habíamos apuntado- representan el lugar donde se encuentran los amantes (el diminutivo añade ternura y delicadeza). El aire meneando la hoja simboliza al amante excitando a su amada cuando “viene a verla.”<sup>621</sup>

García Lorca toma una copla similar a ésta, y le aplica un procedimiento que se acerca al quiasmo, de tal suerte que en su “Romance sonámbulo” aparecen estos versos:

La higuera frota su viento  
con la lija de sus ramas.<sup>622</sup>

Aquí la higuera –que representa a la mujer- se vuelve el personaje activo; es ella la que excita a su amante el viento (pasivo). La imagen nos invita a mirar la realidad desde otro

<sup>621</sup> Vide Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *op. cit.*, p. 338.

<sup>622</sup> Vide García Lorca, “Romance sonámbulo”, en *Romancero gitano*, Edición y estudio de Christian de Paepe, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p.101, vv.17-18.

ángulo. Se trata de una imagen delirante que se acerca a la mirada primigenia, en la cual tenía pleno sentido imaginar que una higuera pueda mover al viento.

El simbolismo tradicional se ha enriquecido con un sesgo retórico, para crear esta sofisticada imagen de gran poder connotativo, donde el erotismo se intensifica (con el verbo frotar y con la lija), y se invierten los papeles. Algo parecido sucede en el siguiente poema de Emilio Prados:

En el campo del olvido,  
soledad, allí te espero.  
Llevo por seña, un pañuelo  
sobre la frente; marchito  
como una flor, el silencio  
bien apretado en mi mano,  
y, es mi corazón un río,  
bajo la luna brotando...

Todo el campo será lágrima,  
soledad, lágrima y sueño...

Amor: ¡qué lejos, tu herida  
se va perdiendo en el tiempo!  
En el campo de mi olvido,  
donde, por morir, no duermo.<sup>623</sup>

Aquí “el campo del olvido” (v.1) es el lugar donde se encuentran los amantes, sólo que el poeta en vez de esperar a su amada espera la soledad, una soledad cuya personificación se intensifica cuando aparece la seña que es el pañuelo (v. 3). Recordemos que tenderlo representa intimidad sexual. Llevar el pañuelo en la frente puede leerse como un símbolo de que no hubo contacto sexual, ya que es la manera de identificarse con la soledad. Hay que añadir que el pañuelo está “marchito como una flor” (v.4). Este símil tiene un gran potencial connotativo: recordemos el pañuelo con las rositas como metáforas de sangre

---

<sup>623</sup> Emilio Prados, “tres canciones, II” en “El dormido en la yerba” en *Jardín cerrado (Nostalgias, sueños y presencias)*, en *Poesías completas* (Tomo I), Madrid, Comunidad de Madrid, Visor Libros, Exmo. Ayuntamiento de Málaga, 1999, p. 882.

expresaba la pérdida de la virginidad. En esta imagen la flor y el pañuelo están marchitos, lo cual enfatiza la idea de que no hubo contacto sexual.

El silencio apretado en la mano (vv. 5-6) es una imagen delirante<sup>624</sup> que se acerca a la sinestesia, ya que implica la materialidad del silencio, el cual - en este poema- está emparentado con la soledad y el autoerotismo. Esto se confirma con los dos versos siguientes (vv.7-8) donde el río metaforiza al corazón y aparece la luna. El río y la luna son ambos símbolos tradicionales que expresan la unión de los amantes. En este caso la imagen evoca un río de sangre que apunta al dolor de la soledad; los símbolos que antes expresaban unión, expresan ahora soledad. En la estrofa que sigue (vv. 9-10) el *locus amoenus* se ha transformado en un lugar triste, donde -no obstante- aparece el sueño. El tema del sueño como redentor del dolor es recurrente en la lírica flamenca tradicional:

Quiero quedarme dormido,  
a ver si puedo olvidar  
lo que despierto he sufrido.  
(*Lírica*, p. 153)<sup>625</sup>

Prados lo une al olvido (v.13). En cuanto el *locus amoenus* (del dolor y la soledad) es inundado por el olvido, la herida de amor se va diluyendo. “El campo del olvido” (exterior, v. 1) se ha convertido “en el campo de mi olvido” (interior, v. 13).

Prados consigue expresar el patetismo desgarrado del cante flamenco mediante el valor antitético de los símbolos tradicionales: el campo y el río dejan de ser lugares de encuentro para ser lugares de soledad. La luna ya no representa la unión de los amantes, sino su separación; el pañuelo, en vez de expresar el éxito de la relación sexual, habla de su

---

<sup>624</sup> En vez de imagen surrealista o alucinante, utilizo este término para hablar de aquella imagen que no se puede desentrañar racionalmente, ya que el delirio apunta –siguiendo a María Zambrano- al mundo primigenio donde los entes más disímiles forman parte de un Todo, por lo tanto todo es identidad, ya que no hay diferencias.

<sup>625</sup> Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura, 2003. p. 130 (se trata de una colección de coplas flamencas, tradicionales). Citado aquí y en adelante como *Lírica*.



fracaso, y para enfatizarlo aparece una flor marchita. El campo del olvido se llena de una inmensa tristeza que puede ser curada por el sueño, también por la palabra.

El erotismo en contrapunto con el dolor es un tema recurrente en la poesía lorquiana; para expresarlo el poeta muchas veces se vale de símbolos tradicionales:

Cinco naranjas se endulzan  
en la cercana cocina.  
Las cinco llagas de Cristo  
cortadas en Almería.<sup>626</sup>

De acuerdo con Piñero<sup>627</sup>, los cítricos (sobre todo en la tradición moderna) tienen “una marcada connotación erótica.” En este caso las cinco naranjas –sin perder su valencia erótica- metaforizan las cinco llagas de Cristo. Coinciden en esta metáfora el dolor y el erotismo, que nos remiten al sentido etimológico de “pasión,” el cual implica sentir dolor, pero también, placer. La plasticidad de la imagen alude a esta antítesis que entraña la pasión; su fuerza está en la tensión que generan los opuestos. En la *seguriya* –ya lo habíamos apuntado- el más intenso dolor nos dice placer. En muchas de las coplas populares que hemos comentado el contrapunto entre el dolor y placer consigue expresar el patetismo del cante flamenco. Recordemos que la Pena está hecha de dolor y placer.

Es común también que Lorca –merced a símbolos tradicionales- exprese la tensión contrapuntística entre el erotismo y la muerte. Esto puede apreciarse en los siguientes versos del romance “reyerta”:

En la copa de un olivo  
lloran dos viejas mujeres.  
El toro de la reyerta  
se sube por las paredes.  
Ángeles negros traían  
pañuelos y agua de nieve.<sup>628</sup>

<sup>626</sup> García Lorca, “La monja gitana”, en *Romancero gitano*, Edición y estudio de Christian de Paepe, *op. cit.*, p. 108, vv. 17-20.

<sup>627</sup> Vide Piñero, “Lorca y la canción popular”, *op. cit.*, p. 616.

<sup>628</sup> García Lorca, “Reyerta” en *Romancero gitano*, Edición y estudio de Christian de Paepe, *op. cit.*, p. 97, vv. 9-13.

Ya habíamos apuntado que el olivo “es el principal árbol de amor de la vieja lírica popular española.”<sup>629</sup> Bajo la copa del olivo –de acuerdo con la tradición- deben encontrarse los amantes. En este caso (vv. 1-2) Lorca (igual que Prados) transforma el *locus amoenus* tradicional en un lugar de profunda tristeza. Las mujeres están llorando por los contendientes muertos en la reyerta. No por ello el olivo pierde sus connotaciones. La polivalencia simbólica lorquiana no anula el sentido tradicional, lo suma. De ese modo se genera la tensión contrapuntística entre los opuestos (Eros-Thánatos); misma que se complementa merced al contraste de los colores: negro (ángeles negros) –blanco (pañuelos y agua de nieve). Tender el pañuelo –como habíamos apuntado- representa intimidad sexual.<sup>630</sup> De acuerdo con Paepe los pañuelos sirven –en este romance- para limpiar las heridas, y detener la sangría. De esa manera un símbolo tradicionalmente erótico como el pañuelo adquiere nuevas connotaciones, se enriquece al ser contrastado con el dolor y la muerte.

En los siguientes versos del romance “Martirio de Santa Olalla”, Lorca utiliza los símbolos tradicionales para crear imágenes delirantes:

Su sexo tiembla enredado  
como un pájaro en las zarzas.<sup>631</sup>

De acuerdo con Piñero las zarzas representan –alegóricamente- el lugar donde se enreda el amor.<sup>632</sup> María Ana Masera<sup>633</sup> apunta que en la lírica tradicional el pájaro puede simbolizar

---

<sup>629</sup> Vide Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *op. cit.*, pp. 334-335.

<sup>630</sup> Vide María Ana Masera, *Symbolism and some other aspects of traditional hispanic lyrics*, tesis inédita, Universidad de Londres, 1995, p.136.

<sup>631</sup> García Lorca, “Martirio de Santa Olalla,” en *Romancero gitano*, Edición y estudio de Christian de Paepe, *op. cit.*, p. 164, vv. 29-30.

<sup>632</sup> Piñero, *op. cit.*, p. 364.

<sup>633</sup> Vide María Ana Masera, *op. cit.*, p. 258.

los genitales de la mujer. En estos versos Santa Olalla ya está muerta. El erotismo de los símbolos tradicionales dialoga con la muerte. Esto puede apreciarse de nuevo en los siguientes versos del “Romance sonámbulo”:

El largo viento dejaba  
en la boca un raro gusto  
de hiel, de menta y albahaca.<sup>634</sup>

Habíamos apuntado que en la lírica tradicional el viento es el impulso masculino; más aún, lleno de erotismo es el encargado de levantarles las faldas a las mujeres.<sup>635</sup>

Por su parte las hierbas –De acuerdo con Miguel García Posada<sup>636</sup>– en la simbología lorquiana suelen expresar la muerte. En estos versos citados el erotismo del viento nos deja el sabor de la muerte. Otra vez los símbolos tradicionales se enriquecen con nuevas connotaciones. En los siguientes versos de “Muerte de la Petenera” parece que la belleza erótica se intensifica en el contexto de la muerte:

Bajo las estremecidas  
estrellas de los velones,  
su falda de moaré tiembla  
entre sus muslos de cobre.<sup>637</sup>

En el velorio el poeta describe a la muerta con una metáfora preposicional llena de erotismo (v. 8), que se complementa con una falda temblorosa (v.7) la cual apunta a los motivos tradicionales de las faldas movidas por el viento.

---

<sup>634</sup> García Lorca, “Romance sonámbulo”, en *op. cit.*, p. 104, vv. 64-66.

<sup>635</sup> Recordemos también que en la mitología greco latina el viento es fecundador. En otro romance de Lorca (“Preciosa y el aire”) aparece personificado como un sátiro que intenta violar a Preciosa.

<sup>636</sup> Miguel García-Posada, “Introducción general”, en García Lorca, *Obra completa* (Tomo I), Madrid, Akal, 2008, p. 80.

<sup>637</sup> García Lorca, “Muerte de la Petenera” en *Poema del cante jondo*, Edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 217, vv. 5-8.

Limoncito amarillo  
 limonero.  
 Echad los limoncitos  
 al viento.  
 ¡Ya lo sabéis!...Porque luego,  
 luego,  
 un velón y una manta  
 en el suelo.<sup>638</sup>

Habíamos apuntado que los cítricos tienen una marcada connotación erótica en la lírica tradicional. En este caso Lorca la combina con el simbolismo del viento para enfatizar el carácter sexual de la imagen. Por su parte Paepe<sup>639</sup> advierte que el limón –en el simbolismo tradicional- expresa “la vida alegre.” Inducimos que “echad los limoncitos al viento” (vv. 4-5) significa tener relaciones sexuales. Después –eufemísticamente- aparece la muerte con el velón y la manta en el suelo (así son los velorios gitanos con el cuerpo presente tendido en un a manta). En la interpretación de Paepe toda la estrofa apunta al tópico *carpe diem* (tener relaciones en el presente -vivir el presente-, porque en cualquier momento puede llegar la muerte). Nuevamente Lorca enriquece la simbología tradicional (entretejiéndola en la tradición gitana), en unos versos que nos remiten también a una tradición más antigua (la tradición clásica<sup>640</sup>). De tal suerte que se articulan tres tradiciones en una misma estrofa llena de evocaciones y sugerencias. El poder connotativo de la imagen (echad limoncitos /al viento) radica en su irracionalidad, que –más allá del contenido simbólico- despliega un surtidor de nuevas imágenes, sensaciones e ideas.

<sup>638</sup> García Lorca, “Lamentación de la muerte”, en *ibid.*, p. 240, vv. 15-22.

<sup>639</sup> Vide Christian de Paepe, “nota 17” en *Idem*.

<sup>640</sup> Es muy común que el poeta mezcle la simbología tradicional con la mitología greco latina. En “Preciosa y el aire” como hemos comentado el viento es un sátiro.

Cabe decir que el *carpe diem* se ajusta a la manera de ser gitana, la cual -con hedonismo- busca vivir el presente.

## 1.2. Recursos paralelísticos y construcción paralelística interestrófica

### 1.2.1. El paralelismo

De acuerdo con Eugenio Asensio, “El paralelismo constituye una de las más antiguas estrategias descubiertas y desarrolladas por los cantores-poetas en los lejanos tiempos cuando la poesía guardaba íntimos contactos con la música, la danza y la magia.”<sup>641</sup> Más que una estrategia, habíamos apuntado que los paralelismos y las repeticiones formaban parte de los recursos mnemónicos del lenguaje tradicional, que el juglar o el cantaor improvisa para poder recordar los versos de su variante. Como vimos en la improvisación del cante abundan paralelismos, repeticiones y construcciones de tipo paralelístico que no aparecen en los cancioneros. Éstas están íntimamente emparentadas con la música (improvisada o no) hecha a base variaciones, y repeticiones. Habíamos comentado también que toda repetición entraña el sentido de embriagar y/o perder la conciencia.<sup>642</sup> Recordemos los paralelismos del romancero gitano cuando la luna, bailarina mortal, intenta hipnotizar al niño:<sup>643</sup> “El niño la mira mira / el niño la está mirando.”

En los siguientes versos Emilio Prados consigue llevar el paralelismo a su máxima sofisticación:

<sup>641</sup> Vide Eugenio Asensio, *apud* Pedro Piñero, *op. cit.*, p. 590.

<sup>642</sup> Nietzsche apunta que la repetición estrófica de la canción popular griega es parte de su esencia dionisiaca (lo cual implica la autoalienación) Vide Nietzsche, *op. cit.*, pp. 68, 69 Añade que etimología de la estrofa de la canción popular griega es vuelta o repetición. Vide nota 87 en la edición citada

<sup>643</sup> Vide García Lorca, “Conferencia-recital del *Romancero gitano*,” en *Obra completa* (Tomo VI), *op. cit.*, p. 361.

Mas el alba es el agua del alma...  
 Mas el alma es el alba del agua...  
 Mas el agua es el alma del alba...<sup>644</sup>

Aquí la inversión convive con la recurrencia sintáctica y la anáfora para jugar con las posibilidades combinatorias de los tres sustantivos. Con lo cual no sólo nos embriagan las repeticiones, sino también la conjunción adversativa, que está allí para decirnos que cada uno de los tres sustantivos puede ser el otro.

En los versos que siguen, Emilio Prados lleva los paralelismos a tal grado de sofisticación que Antonio Carreira<sup>645</sup> necesita de un término musical para describirlos: se trata de *variación*, que en música implica tomar un motivo melódico o un tema, el cual ha de repetirse cuantas veces el compositor quiera, e irse transformando, invirtiendo los intervalos, colocándole ornamentos, cambiándolo de tonalidad mayor a menor o viceversa:

Estamos en los nombres:  
 en el nombre del nombre,  
 en el agua del nombre,  
 en los nombres del agua,  
 en el nombre desnudo,  
 en los huesos del nombre  
 en el agua del nombre,  
 en los huesos del agua...<sup>646</sup>

Obsérvese cómo el segundo verso es el tema, que va variando, jugando con las posibilidades combinatorias. A fin de cuentas lo que le interesa a Carreira es proponer una lectura irracional (delirante), allí donde se ha perdido el significado referencial a favor de un significado puramente musical. De acuerdo con Carreira el sentido de estas variaciones es embriagar, es decir, que el nombre pierda su nombre.

<sup>644</sup> Emilio Prados, "Sitio de la hermosura", en Trinidad de la rosa, *Mínima muerte, poesías completas, op. cit.*, p. 734, vv. 24-26.

<sup>645</sup> Antonio Carreira, "Emilio Prados: límites de la poesía y limitaciones de la crítica", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, volumen 15, issues 1-3, 1990, p. 229.

<sup>646</sup> Emilio Prados, "Fuentes de bautismo", en De memoria de poesía, *Otros poemas I, Poesías completas, op. cit.*, p. 385.

### 1.2.2. La construcción paralelística interestrófica.

Eugenio Asensio apuntaba que Lorca, entre los poetas de su generación, fue el que más se sintió atraído por la canción paralelística popular.<sup>647</sup> Sin duda habría que añadir a Emilio Prados. Ambos poetas transformaron la canción paralelística tradicional.

Pongamos como modelo de canción paralelística interestrófica tradicional la siguiente, que es parte de la *Colección de cantares populares*<sup>648</sup> de García Lorca y que el mismo poeta tituló como “Las tres hojas”:

Debajo de la hoja  
de la verbena  
tengo a mi amante malo,  
¡Jesús, qué pena!

Debajo de la hoja  
de la lechuga  
tengo a mi amante malo  
con calentura.

Debajo de la hoja  
del perejil  
tengo a mi amante malo,  
no puedo ir.

Obsérvese en primer lugar que se trata de tres seguidillas, con lo cual tenemos un esquema métrico recurrente. El primer verso de cada una de ellas (debajo de la hoja) es idéntico en los tres casos (se trata de una fórmula muy bien documentada en el cancionero flamenco la cual se remonta al viejo motivo del amante que espera debajo de las ramas a la amada<sup>649</sup>), también el tercero. Entre los tres primeros versos de cada una de las estrofas tenemos una recurrencia sintáctica de tipo paralelístico, y el último verso varía radicalmente en cada una de las tres estrofas. Podríamos pensar en *variación* si consideramos que el tema está

<sup>647</sup> Vide Eugenio Asensio, *apud* Pedro Piñero, *op. cit.*, p. 593.

<sup>648</sup> Se trata de una colección de poco más de una docena de textos predilectos para Lorca, mismos que él grabó acompañando en el piano a la cantaora la argentinita. Las grabaciones datan de 1931.

<sup>649</sup> Vide Pedro Piñero, “Lorca y la canción popular”, en *op. cit.*, pp. 605, 619.

estructurado en la primera seguidilla. La técnica compositiva consiste en variar algunos versos mientras que otros permanecen idénticos, para que el lector (o el oyente) reconozca con facilidad que se trata de una variante del mismo tema.

A partir de una estructura paralelística similar a ésta (o a esta misma) Lorca construye su poema “Y después”:

Los laberintos  
que crea el tiempo,  
se desvanecen.

(Sólo queda  
el desierto.)

El corazón  
fuente del deseo,  
se desvanece.

(Sólo queda  
el desierto.)

La ilusión de la aurora  
y los besos,  
se desvanecen.

Sólo queda  
un desierto.  
Un ondulado  
desierto.<sup>650</sup>

Aquí el lector podrá identificar que existe una relación paralelística entre las tres primeras estrofas, en las que se repite casi idéntico el tercer verso. Aunque no podemos hablar de una estructura sintáctica recurrente interestrófica, sí existe una construcción similar en cada estrofa, que parece enfatizarse con la repetición de una especie de estribillo entre paréntesis (Sólo queda el desierto), el cual -al repetirse dos veces- brinda al poema cierta simetría ya que está colocado entre la primera estrofa y la segunda, y entre la segunda y la tercera.

---

<sup>650</sup> García Lorca, “Y después”, en *Poema del cante jondo*, op. cit., pp. 168-169.



En la última estrofa no parece haber ninguna relación paralelística con las tres que le anteceden, sin embargo se retoma el estribillo (liberándolo de su paréntesis) para conformar los dos primeros versos.

En términos musicales no podemos hablar de *variación*, pero sí de motivos melódicos muy similares (en un sentido estructural), que se repiten tres veces divididos por un estribillo. Lorca ha transformado las tres estrofas paralelísticas de “Las tres hojas” en tres estrofas que guardan cierta simetría (cuyo último verso es idéntico), la cual el lector puede identificar aunque no exista una relación paralelística interestrófica. De esta manera la disposición del poema nos remite a las formas tradicionales, no obstante se trata de algo distinto, que implica tradicionalidad en el sentido más pidaliano<sup>651</sup> del término. Lo mismo sucede con el siguiente poema de Emilio Prados:

Oliva, olivar, olivo:  
¡que viene el día!  
(Y duerme el río)...

Olivo, olivar, oliva:  
¡que viene el río!  
(Y duerme el día)...

Olivo, oliva, olivar:  
mi olvido, olvida olvidar...

¡Olivo!<sup>652</sup>

Aquí la estructura paralelística formal se da en varios niveles entre las dos primeras estrofas: tenemos una recurrencia sintáctica y métrica (el primer verso de cada estrofa es octosílabo, y los dos restantes de cinco sílabas). A su vez tenemos un paralelismo variado por inversión entre el primer verso de la primera estrofa, y el primero de la segunda.

<sup>651</sup> Ya que para Menéndez Pidal la tradicionalidad se define por la vitalidad de las variantes; el poema de Lorca no deja de ser una variante, su transformación conlleva la máxima vitalidad.

<sup>652</sup> Emilio Prados, “Vega del sueño”, en Primeras nostalgias del jardín perdido, I. jardín perdido, *Jardín cerrado*, en *Poesías completas, op. cit.*, pp. 773-774.

Después hay una inversión (entre los dos últimos versos de la primera estrofa, y los dos últimos de la segunda) de tipo paradigmática, de tal suerte que “día” pasa a ocupar el lugar de “río” (y “río” el que ocupaba “día”) en un plano vertical, creando relaciones paralelísticas de tal sofisticación que son necesarios los cuatro versos para percibir la intención del poeta. En cuanto al primer verso de la tercera estrofa, éste crea una relación paralelística con los primeros versos de las dos primeras estrofas, ya que el poeta juega con las posibilidades combinatorias de los tres sustantivos. Sobra decir que el poema está hecho a base de paronomasia, la cual nos lleva a emparentar el olivo con el olvido en el penúltimo verso. De acuerdo con Margit Frenk, si bien el olivar puede ser un *locus amoenus*, también puede ser un lugar de soledad.<sup>653</sup> En este sentido parece que el yo lírico (cuyo olvido, olvida, olvidar) está solo y cuanto más olvida más se acerca a la naturaleza.

En términos musicales la composición consta de tres motivos melódicos; el primero corresponde al primer verso y tiene tres variaciones (en el cuarto, séptimo y noveno versos); el segundo corresponde al segundo verso, y tiene una variación (en el quinto verso); y el tercero también tiene una variación (en el octavo verso). Esta distribución se relaciona con la rima asonante entre el primer y tercer versos de las dos primeras estrofas.

Se trata de una composición íntimamente musical, ya que el sentido de la paronomasia está en resaltar la musicalidad de la palabra.

La siguiente canción de Prados retoma elementos musicales desde otro ángulo:

---

<sup>653</sup>Vide Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *Poesía popular hispánica, 44 estudios*, en *op. cit.*, p. 346.

Mirando el agua  
la rosa  
y junto a la rosa  
yo,  
mirando el agua.

(La luz era el alba)

Mirando el agua  
la rosa  
y junto a la rosa  
yo,  
mirando el agua.

(El sol era un ascua)

Mirando el agua  
la rosa  
y junto a la rosa  
yo,  
mirando el agua.

(La tarde empezaba.)

Mirando el agua  
la rosa  
y junto a la rosa  
yo,  
mirando el agua.

(¡Qué noche tan alta!)

Mirando el agua  
la rosa  
y junto a la rosa  
yo,  
mirando el agua.

(¡Qué estrellas tan bajas!)

Mirando el agua  
la rosa  
y junto a la rosa  
yo,  
mirando el agua.

(¡Qué azul vuelve el alba!)

Mirando el agua  
la rosa  
y junto a la rosa  
yo,

mirando el agua.<sup>654</sup>

En este caso Carrira identifica el poema como una *passacaglia*,<sup>655</sup> el bajo continuo estaría en las estrofas que se repiten idénticas siete veces, y las voces superiores corresponderían a los versos hexasílabos entre paréntesis intercalados entre cada estrofa, que –además– crean relaciones paralelísticas entre ellos. Entre el primero y el segundo, no sólo hay una recurrencia sintáctica, sino también, una relación a nivel semántico entre la luz del alba y el sol como un ascua (incandescente); ambos dibujan una luz débil. Si ningún tipo de transición –que no fuera la estrofa reiterativa– los versos hexasílabos nos llevan a la tarde (v. 18), y luego a la noche (v.24), para regresarnos en un trazo cíclico a la luz del alba (v. 36). La recurrencia sintáctica se vuelve a dar entre el cuarto y el quinto versos hexasílabos. Todo el movimiento temporal del poema para transcurrir tiene que pasar por la estrofa reiterativa, que sostiene un diálogo con los versos hexasílabos, el cual parece más musical que racional.

En la estrofa reiterativa salta a la vista la connotación erótica de la rosa ligada al agua. “En la orilla del agua se produce el encuentro de los enamorados.”<sup>656</sup> Allí se llevan a cabo los juegos de amor. Pero en este caso sólo hay un yo lírico junto a una rosa. Margit Frenk apuntaba que la ribera del río también puede ser un lugar de soledad.<sup>657</sup> Quizás podríamos hablar de un autoerotismo que resalta en la profunda soledad de la poesía de Prados. Una soledad que se acerca al cante flamenco en este caso más por su poder de

---

<sup>654</sup> Emilio Prados, “Memoria sin presencias núm 7”, en Trinidad de la rosa, *Mínima muerte, Poesías completas I, op. cit.*, pp. 330-331.

<sup>655</sup> Es una forma de composición musical que se originó en España y data del siglo XVII; se tocaba como interludio entre danzas y piezas instrumentales. La forma –a la que alude Carreira– alcanza su culminación en el siglo XIX con un bajo *ostinato*, cuya característica es repetirse una y otra vez, mientras van variando las voces superiores.

<sup>656</sup> Pedro Piñero, *op. cit.*, p. 182.

<sup>657</sup> Vide Margit Frenk “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *Poesía popular hispánica, 44 estudios, op. cit.*, 346.

sublimación que por su patetismo desgarrado. El poeta junto a la rosa se mira en el espejo del agua mientras el tiempo pasa.

Como habíamos dicho al inicio de la segunda parte de la tesis, García Lorca y Emilio Prados, empapados por la lírica popular andaluza, continúan la tradición con toda la vitalidad que implica el término tradicional. Enriquecen las connotaciones simbólicas - siempre a partir de su sentido original- generando ambigüedad y nuevas polivalencias. La lectura de estos poetas a la luz de la simbología tradicional devela que en la cultura popular encontraron la materia prima que los llevará a experimentar con metáforas delirantes y procedimientos vanguardistas. En este sentido encontraron también un surrealismo popular que ya se develaba en la lírica popular hispánica más temprana y en el mundo gitano.

### **1.3. Elementos surrealistas de las prácticas gitanas y populares**

En su libro *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Rafael Lafuente se refiere al surrealismo:

No como un fenómeno artístico pasajero sino como una corriente espiritual dentro y fuera del arte, es tan antiguo como la humanidad y ha venido revelándose en todos los periodos históricos...El fondo filosófico del surrealismo es el esfuerzo (cómodo, directo, intuitivo) por descubrir las realidades oscuras que se ocultan detrás de las realidades visibles; la búsqueda de las realidades que creemos más reales que aquellas que llegamos a conocer por los sentidos, cuyas percepciones son importantes para captar las causas profundas que mueven y dirigen la vida...Éste es el fondo de la metafísica gitana.<sup>658</sup>

Por su parte Mercedes Pradal encontraba en la copla popular andaluza “un gusto casi surrealista de lo absurdo, unas veces por juego, otras porque el cantor se deja llevar por la musicalidad de la lengua.”<sup>659</sup> Pedro Piñero –como veremos- dedica varias páginas a demostrar que el surrealismo (mucho antes de Bretón y Aragón) es parte de la lírica

<sup>658</sup> Rafael Lafuente, *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, s/f, p. 18.

<sup>659</sup> Vide Mercedes Pradal de Martín, *La copla popular andaluza*, tesis inédita, Universidad de Toulouse, 1967, p. 62.

tradicional hispánica. Creemos que en la riqueza de la copla flamenca se encuentran el surrealismo gitano y el tradicional.

“La literatura española –apunta Piñero-, en especial la lírica popular, está abierta a lo mágico e irracional, y en sus versos se hallan, en efecto, sorprendentes metáforas e imágenes imposibles.”<sup>660</sup> En la siguiente copla flamenca el yo lírico es capaz de clavar al aire (que como hemos visto está lleno de connotaciones eróticas) con tal de que no toque a su amada:

Con cuatro clavos de plata  
clavé el aire de tu calle,  
*pa'* que se esté quietecito  
cuando entras cuando sales.  
(*Lírica*, 167)

Aquí encontramos otro buen ejemplo de cómo la copla gitana se funde con la lírica tradicional: los clavos se forjan en la fragua (recordemos que la herrería es uno de los trabajos característicos de los gitanos), que inmediatamente nos remite al mundo gitano; mientras que el aire nos remite al “viento juguetón” (de la lírica tradicional) “alzando las faldas de la chica o acariciándole la cara.”<sup>661</sup> Ambas tradiciones confluyen para crear esta imagen imposible que intenta sujetar al aire.

De belleza lúdica se llena la siguiente copla flamenca que también expresa una imagen imposible:

Del hueso de la aceituna  
tengo que hacer un navío,  
para que vayan y vengan  
tus suspiros y los míos.  
(*Lírica*, 179)

Piñero considera que la canción de “Las tres hojas” (cuya estructura estrófica hemos estudiado anteriormente) es surrealista, sobre todo por la pequeñez de las plantas (el perejil,

<sup>660</sup> Pedro Piñero, *op. cit.*, p. 622.

<sup>661</sup> Vide Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *op. cit.*, p. 338.

la verbena y la lechuga) que aparecen en ella. Apunta que “se crea un ambiente de fantasía y de irrealidad, un microcosmos en cierto modo mágico, ilógico e imposible”<sup>662</sup> (más que ilógico pensamos que se trata de un microcosmos irracional, ya que en lo irracional puede haber una lógica interna por ende delirante). De esa misma manera en esta copla la pequeñez del navío nos remite a la intimidad de un mundo mágico e imposible. La levedad de los suspiros -con su carga erótica- puede navegar sobre un navío hecho con el hueso de una aceituna. De acuerdo con Joel Caraso la imaginación gitana abre su oído a la “vida íntima y secreta que palpita en el interior de las cosas”<sup>663</sup>: “las lagrimas de mis ojos / se quejaban al caer” (*Demófilo*, p. 229). En la pequeñez de una lágrima encuentra ese microcosmos del que habla Piñero.

En la siguiente copla, muy similar a la canción de “Las tres hojas”, la atmósfera surrealista se crea sobre todo merced a la pequeñez del cardo:

Adurmióse mi lindo amor,  
siendo del sueño vencido,  
y quedóseme adormido  
debaxo de un cardo corredor.<sup>664</sup>

En las dos últimas coplas, las imágenes imposibles tienen que ver sobre todo con el tamaño desproporcionado. Se trata de una visión delirante, la cual es capaz de intuir que el universo puede caber en una esfera tornasolada (como en “El Aleph”), o en el hueso de una aceituna. Entendemos que el delirio (de acuerdo con María Zambrano<sup>665</sup>) es una forma de inteligencia anterior a la razón. Tanto la tradición popular como el mundo gitano la

---

<sup>662</sup> Pedro Piñero, *op. cit.*, p. 621.

<sup>663</sup> Joel Caraso, *op. cit.*, p. 134.

<sup>664</sup> Este es un ejemplo de Pedro Piñero, tomado del *Cancionero sevillano de Nueva York*, vide Pedro Piñero, *op. cit.*, p. 623.

<sup>665</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 2001, p.28.

descubren. Encuentran en ella una forma de evasión (en el sentido lorquiano<sup>666</sup>). De acuerdo con Rafael Lafuente, la “autenticidad íntima del gitano” intuye “un sentido misterioso, la presencia invisible de una verdad inquietante, clandestina.”<sup>667</sup> Se trata del delirio que se esconde detrás de la apariencia racional. Por un momento el gitano consigue burlarla, construye un navío con el hueso de una aceituna, le da voz a lo inanimado, clava el viento, se embriaga con la luz de la luna:

A las doce o a la una,  
cuando viene el viento,  
siempre me encuentra borracho de luna  
sin conocimiento.

(*Lírica*, 152)

Por medio de las glosolalias, el cantaor gitano nos invita a balbucear. Al enfatizar la musicalidad de la palabra consigue que olvidemos su sentido referencial.<sup>668</sup> Carreira apuntaba –refiriéndose a las canciones de Prados- que a mayor irracionalidad, “mayor cercanía con el contenido y la forma de la obra musical”<sup>669</sup>

Si bien -siguiendo a Carreira- “Prados llevó al extremo, más pronto y radicalmente que nadie de su generación, los postulados surrealistas, para liberar a la palabra poética de

---

<sup>666</sup> En su conferencia “imaginación, Inspiración, evasión”, Lorca considera que las metáforas alucinantes (que nosotros hemos llamado delirantes) consiguen la “evasión real y poética de este mundo.” Misma que – creemos- entraña un sentido mítico que puede regresarnos al mundo primigenio, donde el universo se percibe como un todo. Lo misterioso Uno primordial descrito por Nietzsche, la reconciliación del hombre con la naturaleza propia de los estados dionisíacos.

<sup>667</sup> Rafael Lafuente, *op.cit.*, p. 18.

<sup>668</sup> Mercedes Pradal apunta que “El cantaor se deja llevar por la musicalidad de la lengua, sin preocuparse de la lógica de lo que se dice.” *Vide* Mercedes Pradal de Martín, *op. cit.*, p. 62. Justamente es la musicalidad pura de la palabra (el significado no referencial) la que más nos invita al delirio. Por un lado las interjecciones y glosolalias (parecidas al balbuceo que proponía el dadaísmo) nos quieren decir algo que la razón no puede descifrar, acaso al utilizar el material fonético de nuestra lengua nos regalan la sensación de que las palabras quieren decir algo y quieren decir nada. Por otro, las construcciones sintácticas que rebasan el sentido racional nos invitan a descubrir nuevos mundos: el duermevela, el tejido de los sueños, el inconsciente estructurado como lenguaje (Lacan), la urdimbre del delirio, la propuesta surrealista, etc.

<sup>669</sup> Antonio Carreira, *op. cit.*, p. 227.



su lastre racional,”<sup>670</sup> García Lorca –por su parte- supo captar íntimamente el sentido mágico del mundo gitano rozando el surrealismo sobre todo en su “Romance sonámbulo:”

Bajo la luna gitana  
las cosas la están mirando  
y ella no puede mirarlas.”<sup>671</sup>

Aquí la luna pierde su connotación erótica (propia de la simbología tradicional), para expresar la muerte, que se confirma merced a un eufemismo (v.12). En contraposición, las cosas están vivas. La muerte se carga de nuevos significados cuando advertimos que después de morir las cosas pueden mirarnos. En el mundo gitano cada pequeña cosa tiene alma. Y la luna se llena de polivalencias simbólicas.

La tradición popular hispánica –como hemos apuntado- también nos acerca al mundo delirante, el cual quizás se halla más concentrado en canciones infantiles, como advierte Piñero.<sup>672</sup> El niño encuentra en ellas una forma de recrear su fantasía en imágenes imposibles y disparatadas. En su conferencia de “Canciones de cuna españolas”, Lorca escribió:

Muy lejos de nosotros, el niño posee íntegra la fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructora. Es inocente, por lo tanto sabio, y, desde luego, comprende, mejor que nosotros, la clave inefable de la sustancia poética.<sup>673</sup>

El recién nacido escucha en primer lugar la música de la palabra que después ha de asociar a un referente. En este sentido cuando el niño descubre una canción que escapa del significado referencial, consigue esa evasión lorquiana que lo lleva de vuelta al mundo mítico del recién nacido, tan cercano a él. Asimismo el mundo del flamenco consigue - sobre todo con sus *bulerías*, *tangos* y *alegrías*- esa evasión hacia un mundo poético, al asimilar el sentido delirante de las canciones infantiles:

<sup>670</sup> *Ibid.*, 207-208.

<sup>671</sup> Federico García Lorca, “Romance sonámbulo”, en *Romancero gitano*, *op. cit.*, p. 101 (vv. 10-12)

<sup>672</sup> *Vide* Piñero, *op. cit.*, pp. 624-625.

<sup>673</sup> García Lorca, “Canciones de cuna españolas”, en *Obra completa* (Tomo VI), Madrid, Akal, 2008, p.302.

Dale de betún a la bota,  
dale de betún al tacón,  
eres más bonita  
que un tirabuzón.

(*Lírica*, 175)

Camarón canta esta coplita, y le añade las glosolalias propias de la *bulería* (de las que ya hemos hablado), que tienen la virtud de embriagarnos. La letra es un buen ejemplo de surrealismo en la lírica flamenca: la única relación que existe entre los dos primeros tercios y los últimos dos es la rima (cuyo sentido siempre es musical). No sabemos qué tiene que ver la bota con el requiebro de los dos últimos versos. Además se compara a la compañera (a quien va dirigido el requiebro) con un cairel, lo cual ya raya en el disparate muy común en las canciones infantiles. Y es que en algunos *palos* del flamenco prevalece un tono lúdico, que intenta remitirnos a la más remota infancia. Recordemos que algunos cantaores se llaman a sí mismos niños.

El mundo disparatado de las canciones infantiles puede apreciarse en la siguiente copla, que también suele cantarse por *bulerías*:

De garza tienes el cuello  
garzos tus ojitos son  
y así tengo yo engarzado  
tu amor en el corazón.

(*Lírica*, 176)

Aquí la paronomasia, con su sentido plenamente musical, va construyendo la imagen. El cuello de garza se relaciona con los ojos garzos (azules) por el sonido, así como ambos, con el amor engarzado. En estas construcciones paronomásticas se intuye una relación delirante entre los sonidos de las palabras. La canción popular está llena de ellas. Asociadas a los

recursos mnemónicos del lenguaje tradicional consiguen –lo hemos venido diciendo– embriagarnos, sobre todo merced a la repetición.<sup>674</sup>

Quizás la canción popular griega –mucho antes que nuestra tradición hispánica– entrañaba ya las semillas del surrealismo. El mundo dionisiaco significaba también una evasión del mundo racional (apolíneo), merced a la cual el hombre podía reconciliarse con la naturaleza. La música del ditirambo dionisiaco iba en busca del olvido de sí, la pérdida de la conciencia, que también aparece en el surrealismo como inconsciente.

Esta tradición milenaria de la canción popular debió ser asimilada por nuestra tradición hispánica, en la cual aparecen desde muy temprano los rasgos del surrealismo, en palabras de Alberti: “-Si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo- existía ya desde mucho antes que los franceses trataran de definirlo.”<sup>675</sup> Se trata de la necesidad –parafraseando a Lafuente– de encontrar realidades que se ocultan detrás de la apariencia racional. El gitano necesita de ese mundo fantástico que lo acompaña en su azarosa vida: “ese ir a contrapelo de lo conveniente y necesario para la sociedad...le consuela de las limitaciones que la realidad impone a su fantasía.”<sup>676</sup>

La magia, la vitalidad del mundo inanimado, la expresión simbólica, el sino, el mundo de los sueños, las imágenes delirantes, el deseo de evadir la realidad racional, el mundo de la infancia conforman un surrealismo gitano que confluye con otro popular.

---

<sup>674</sup> En este sentido Nietzsche destaca las repeticiones de la canción estrófica popular, la cual Arquíloco introduce por primera vez en la literatura (de acuerdo con el filósofo). Con ella se introducía también la embriaguez dionisiaca. *Vide Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, op. cit.*, pp. 68, 70.

<sup>675</sup> Rafael Alberti, *apud* Pedro Piñero, “Lorca y la canción popular”, en *op. cit.*, p. 622.

<sup>676</sup> Rafael Lafuente, *op. cit.*, p. 17.

Ambos comparten –entre tantas cosas- la necesidad de una evasión capaz de sublimar la hostilidad del mundo que los rodea.

## 2. Formas y estilos tradicionales en poemas cultos

### 2.1 *La soledad y La pereza*

Augusto Ferrán (Madrid, 1835-1880) puede considerarse el primer poeta moderno,<sup>677</sup> que en nuestra tradición hispánica consigue crear cantes originales a semejanza de las coplas flamencas. Además de aspectos estilísticos que distinguen sus coplas de las populares, antes que nada encontramos en ellas una visión moderna de la manera de ser flamenca y gitana. En este sentido hay que notar que se trata de un poeta urbano que no es andaluz. Muchas veces la desolación del hombre moderno en las ciudades se deja sentir en sus versos (si bien no aparece de manera literal), aunque éstos consigan imitar con sorprendente fidelidad la musicalidad y la temática de la copla popular andaluza (especialmente en su libro *La soledad*<sup>678</sup>).

Manuela Cubero observa en los versos de Ferrán la búsqueda de algo que no existe, que nunca ha de encontrarse, que nos deja en el alma una melancolía especial<sup>679</sup>; un vacío, una nostalgia que se acerca a la Pena andaluza, pero que Ferrán la transforma, la inserta no sólo en la tradición culta sino también en la modernidad.

---

<sup>677</sup> Si bien los poetas cultos siempre han imitado las coplas populares (sobre en el auge neopopularista de los Siglos de Oro), en este caso estamos hablando específicamente de coplas flamencas, que fueron creadas a mediados del siglo XIX. Ésta es una de las razones por las que Manuela Cubero considera a Ferrán el primer poeta moderno en imitar coplas flamencas. Podría argüirse que un antecesor de Ferrán, Antonio Trueba (1819), ya había compuesto coplas a imitación de las flamencas; no obstante tanto Manuela Cubero como Ventura Ruíz Aguilera coinciden en que se trata de un poeta popular cuyas coplas no pueden adscribirse a la tradición de poesía culta hispánica, ya sea porque nunca fueron publicadas, ya sea porque en el momento en que fueron creadas Trueba era todavía un poeta netamente popular. Más adelante este poeta pasará a la tradición culta con *El libro de los cantares* (1852); no obstante el procedimiento empleado en este libro dista mucho de la creación de coplas originales, se trata más bien de glosar coplas populares en el molde de la seguiriya gitana. Vide Manuela Cubero Sanz, *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, pp. 78-79.

<sup>678</sup> Más adelante veremos cómo en su segunda colección de cantares, *La pereza*, se aleja de la copla popular hacia una poesía moderna muy influenciada por su amigo Bécquer y sus resonancias románticas, aunque éstas también se pueden relacionar con la manera de ser gitana.

<sup>679</sup> Vide Manuela Cubero Sanz, *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, p. 70.

En la urbe moderna, del siglo XIX en España y en otras geografías, el hombre se sentía desterrado (en el sentido más literal de este término), es decir, lejos de la tierra, que en este caso no se refiere a un país o a una región, sino a la tierra que simboliza el origen, la naturaleza y el arraigo. También en el contexto popular, entre los gitanos de la época se percibía este sentir.

La siguiente *seguriya* lleva una letra sefardí que expresa con sencillez el sentimiento de destierro, por ello fue asimilada con tanta naturalidad por el repertorio flamenco, y especialmente por los gitanos, uno de ellos El Agujetas la canta con todo el sentimiento:

De ehta tierra ay yo no soy  
ni conohco a nadie  
yo no soy de ehta tierra  
ni conohco a nadie  
y el que lo hisiera bien con mi persona  
que Diah se lo pague  
de ehta tierra yo no soy  
ni conohco a nadie.      (*La soleá*)

El gitano siempre exiliado –incluso de sí mismo- aparece en la urbe moderna como un desadaptado, no puede aceptar la rutina del trabajo, ni la medida del tiempo convencional. Por eso busca trabajos móviles, siempre está viajando, Siempre está huyendo, siempre con la nostalgia de un paraíso perdido. Por medio del arte flamenco va en busca de la eternidad de un instante mítico que consigue, pero que se desvanece.<sup>680</sup> La imagen del gitano en las

---

<sup>680</sup> La actitud del gitano es parte de un proceso dialéctico donde no hay que olvidar el hecho de que los gitanos siempre fueron perseguidos, marginados y discriminados, esto no atenúa su posición ante la rutina del trabajo y el tiempo cronológico (ni su nomadismo) por el contrario, la enfatiza. La actitud del gitano frente a la sociedad y la actitud de la sociedad con el gitano interactúan en este proceso en que la manera de ser gitana se ha ido perdiendo (merced a la urbanización e industrialización) sobre todo después de la posguerra. No obstante el antropólogo francés Jean-Pierre Liégeois (en su libro *Los gitanos*) advierte que todavía existen gitanos puros, para quienes ser empleado es una vergüenza. Cabe señalar en este sentido que grupos gitanos muy unidos han rechazado en Europa los programas de adaptación social de las últimas décadas. De acuerdo con esto considero que el gitano es un desadaptado en la urbe moderna donde cada vez es más difícil su manera de ser esencialmente nómada. Liégeois habla de un nomadismo existencial (el gitano siempre está

ciudades ilustra la crisis de la modernidad, el deseo de fugarse de una estructura tan rígida como el concreto. Esta necesidad de fuga puede sentirse en algunas coplas de Ferrán, sobre todo en aquellas que hablan de olvido y la soledad o en aquellas que tienen un carácter nihilista.

La angustia existencial, la pérdida de la identidad, la alienación y la estandarización de las sociedades modernas están plasmadas en el grito de la *seguiriya* del nuevo flamenco. Recordemos por ejemplo a José Soto Sorderita<sup>681</sup> cantando por *soleá*: “Y eh que me han cambiao los tiempos.” Como habíamos apuntado, la copla se vuelve urbana en el último tercio del siglo XIX. Allí, en las ciudades, se transforma, se profesionaliza, expresa la sustancia de su nuevo entorno. Ferrán es el primer poeta culto que consigue plasmar esta transformación. El hombre de las ciudades, abrumado por el ruido busca en vano una soledad imposible: “¡Ay de mí! Por más que busco / la soledad, no la encuentro / mientras yo la voy buscando / mi sombra me va siguiendo.”<sup>682</sup> Copla que recoge la musicalidad, la métrica y el patetismo de la lírica tradicional, pero que se vuelve moderna, no sólo por su concisión, sino, sobre todo, porque expresa un problema existencial que va más allá de la angustia de la copla popular. La sombra se personifica y divide al yo en dos partes inseparables, lo cual denota una imposible libertad del yo, que no puede escapar de su sombra. (vv. 1-4). Plantear la posibilidad de una escisión entre el cuerpo y la sombra es un

---

viajando aunque no recorra un espacio físico), para el gitano ser viajero es un honor. Por medio del viaje el tiempo cronológico se vuelve mítico, el presente adquiere un valor de eternidad (de ahí que las palmas del flamenco intenten remarcar el presente); el viaje es también símbolo de libertad, ser viajero es una manera de sobrevivir. Ser gitano entonces para Liégeois es un comportamiento; es importante sentirse gitano frente a los gaches, remarcar la identidad, de ahí que el aislamiento sea un valor junto con la idea de no parecerse a nada. Lo importante es vivir como gitano, trabajar como payo es algo impuro, *vide* Jean-Pierre Liégeois, *Los gitanos*, México, FCE, 1988, pp. 52-54, 70, 76, 78, 91, 93, 95, 97, 100, 102, 134, 217, 219.

<sup>681</sup> José Soto Sorderita, “Y es ke me han kambiao los tiempos”, en *Ketama canta Ketama*, Madrid, Universal, 1997.

<sup>682</sup> Augusto Ferrán, *La soledad*, Signatura, Sevilla 2006, p. 91.

problema existencial de un mundo moderno que tiende a fragmentarse, donde el individuo en crisis se mira en un espejo roto, en la búsqueda una identidad inexistente; hasta perderse por completo tal como lo expresa Ferrán en la siguiente copla de *La soledad*: “¿Quién eres? –ya ni me acuerdo. / ¿De dónde vienes? -no sé. / ¿A dónde vas? –Qué sé yo. / ¿Qué haces aquí? –¡Qué he de hacer!”<sup>683</sup> Aquí puede apreciarse cómo Ferrán moderniza la copla flamenca enfatizando su carácter nihilista: el cantaor de *seguiriyas* divisa un punto inexistente en la lejanía del horizonte para perder la conciencia; el gitano busca perderse en las calles, sin más rumbo que el azar, perderse para encontrarse, tal como apunta Bergamín en su ensayo “Hombre perdido”: “Es difícil perderse. Pero es más difícil encontrarse sin haberse perdido.”<sup>684</sup> El gitano intenta burlar una realidad estructurada por el trabajo, en busca de la libertad, al precio que sea; porque sólo así hallará su identidad verdadera. Y ésta será justamente el rasgo que lo margina: perderse, perder el nombre, ser nadie, perderse con la música, para encontrar un yo más profundo, y una realidad delirante, al margen de la realidad racional:

Loco le llaman las gentes,  
loco, porque a veces dice:  
“soy esclavo de mí mismo;  
¡gracias a Dios que soy libre!”  
(*Pereza*, p. 125)<sup>685</sup>

Por fuerza me he vuelto loco  
sin saber cómo ni cuándo,  
puesto que estoy tan perdido  
que me busco y no me hallo.  
(*Soledad*, p. 90)<sup>686</sup>

---

<sup>683</sup> Augusto Ferrán, *op. cit.*, p. 91.

<sup>684</sup> José Bergamín, “Hombre perdido”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1973, p. 84.

<sup>685</sup> Augusto Ferrán, *La pereza*, poemario incluido en *La soledad, op. cit.*, p. 125. Citado aquí y en adelante como *Pereza*.

<sup>686</sup> Augusto Ferrán, *La soledad, op. cit.*, p. 90. Citado aquí y en adelante como *Soledad*.



Sé que me voy a perder  
y ya sé que estoy perdido,  
y solamente me pesa  
que no te pierdas conmigo.

(*Soledad*, p. 68)

El primer libro de coplas originales que publica Ferrán es *La soledad* (1861). En general este poemario se ajusta a la musicalidad, a la métrica, a los recursos y al estilo de la copla popular. No obstante podría argüirse que tiene una clara influencia de los *Lieder* de Heine, los cuales Ferrán asimiló con entusiasmo durante su estancia en Alemania, en sus primeros años de juventud (tiempo después llegó a traducir al español algunos de ellos). Lo que sucede con esta argumentación es que –salvo en algunos casos muy concretos que señala Manuela Cubero<sup>687</sup>– es difícil distinguir con precisión la influencia de Heine, ya que tanto las coplas de Ferrán como los *Lieder* están inspirados a fin de cuentas en la misma raíz popular. Asimismo los procedimientos de ambos poetas al acercarse a esta tradición son muy similares. Manuela Cubero destaca incluso que –entre todas las coplas populares españolas– las coplas andaluzas por su finura y lirismo son las que más se parecen al *Lied* alemán.<sup>688</sup> Sin embargo, sí es posible señalar, en términos formales y estilísticos, algunos rasgos cultos que resaltan en *La soledad*, además de darle seguimiento a esa modernización (más temática que formal) que –creemos– consigue Ferrán en sus coplas (en la que ahondaremos), la cual consiste –como ya esbozamos– en relacionar algunos aspectos de la visión del mundo gitana y flamenca, con ciertos rasgos románticos y filosóficos del bagaje cultural del autor.

Diez años después de la publicación de *La soledad* (1861), aparece *La pereza* (1871). Durante este tiempo la estrecha amistad con Gustavo Adolfo Bécquer ha influido

---

<sup>687</sup> Vide Manuela Cubero Sanz, *op. cit.*, pp. 88, 141-142.

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 87.

sin duda en Ferrán y en su poesía. *La pereza* es un libro que se ajusta a las formas de versificación andaluzas (en *La soledad* el poeta se ceñía a la cuarteta asonantada, en *La pereza* incluye además soleares de tres versos y *seguiriyas* gitanas), pero que se aleja más que en el primer libro (sobre todo temáticamente, también estilísticamente) de la lírica flamenca. A veces parece que estamos leyendo las rimas de Bécquer ajustadas al molde de las formas métricas tradicionales. Esto no quiere decir que haya perdido su influencia popular; de hecho puede observarse en las coplas de *La pereza* que ciertos aspectos de la manera de ser gitana encuentran afinidades con ciertos rasgos románticos. Por dar un ejemplo, el nombre del libro *La pereza* probablemente viene del artículo homónimo de Bécquer<sup>689</sup> donde se desarrolla la idea romántica del hombre expulsado del paraíso, que ya no puede gozar plenamente de la pereza. Esto conlleva la necesidad de volver al mítico origen, que sólo puede lograrse, en la modernidad, merced a la creación poética. La pereza es el único estado en que se puede crear poesía. Esto nos recuerda *El crítico como artista* de Wilde,<sup>690</sup> donde se advierte que el ocio es el mejor estado para la creación artística. A su vez nos remite a la manera de ser del gitano –profundamente poética–, que, quizás inconscientemente se siente desterrado del paraíso, por eso siempre está viajando en buscando algo que no existe; lo que Liégeois<sup>691</sup> llama nomadismo existencial. Ello conlleva –por otra parte– evadir los horarios del trabajo, en busca de un mundo lúdico de figuración, delirio, y fantasía. Quizás esta manera de ser pueda relacionarse con el desengaño del mundo que aparece tanto en las coplas populares como en las de Ferrán. Tal vez se trata de un mundo estructurado por la razón que se desmorona cuando se descubre otro más

---

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>690</sup> Vide Óscar Wilde, *El crítico como artista*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, p 74.

<sup>691</sup> Vide Jean-Pierre Liégeois, *Los gitanos*, México, FCE, 1988, p. 52.

profundo, no escindido por el tiempo convencional, donde la pereza puede desenvolverse tranquila.

De mirar con demasía  
se me han cegado los ojos,  
y ahora que ciego me encuentro  
es cuando lo veo todo.

Y ahora que lo veo todo,  
estoy viendo de continuo  
el mundo y sus desengaños  
pasar dentro de mí mismo.

(*Soledad*, p. 64)

En estas coplas la ceguera implica una revelación, se trata del tópico clásico del ciego como vidente; en la oscuridad total se puede distinguir el desengaño del mundo. Los extremos se tocan, la máxima visión se transforma en ceguera, y ésta resulta ser una mirada más profunda, hacia el interior, donde la verdad del mundo se revela. Esta idea también se acerca al pensamiento nuestros místicos. El procedimiento contrapuntístico a base de antítesis (visión-ceguera) es muy común también en las coplas populares del siglo XVII. No obstante el encabalgamiento (v. 6-v.7) de acuerdo con Manuela Cubero<sup>692</sup> denota que se trata de dos coplas cultas, ya que muy difícilmente podría aparecer en las populares.

En la siguiente copla popular también se produce una revelación en la oscuridad de la cueva:

Yo me metí en una cueva  
a ver lo que había dentro  
y he visto al fin del mundo  
y el desengaño del tiempo.

(*Molina*, p. 137)

---

<sup>692</sup> Manuela Cubero refiriéndose a los últimos dos versos de una copla de Ferrán advierte que el encabalgamiento es en definitiva un rasgo no popular: “Pero los dos últimos no serían admitidos por el pueblo, pues cada verso de una copla suele ser una frase completa, mientras que aquí existe un encabalgamiento que rompe la sintaxis del verso tercero”, *Vide* Manuela Cubero, *op. cit.*, p. 48. Es lógico que el encabalgamiento sea demasiado sofisticado para una poesía que se caracteriza por su sencillez sintáctica, donde cada verso ha de expresar un sentido completo.

Podemos distinguir en ella la influencia hebrea. En la Cábala los opuestos se complementan, nada puede ser sin su antítesis; en el Aleph-bet, las letras hebreas, al mirarse en un espejo, encuentran su doble invertido. En este sentido puede entenderse la obscuridad como el lugar de la máxima luz que también nos remite a la muerte como revelación en el *Zohar*: en el momento de morir el hombre puede ver una serie de cosas maravillosas.

La introspección del cantaor que cierra los ojos entraña la idea de encontrar luz en el interior; se trata –como ya dijimos- de un diálogo con la muerte. Lo que se busca en lo más profundo de uno mismo es la muerte. Una muerte llena de vitalidad expresada por un melisma desgarrado, lleno de vida, que inevitablemente encontrará el silencio. A veces un melisma se canta por lo *bajini*, casi al ras del silencio, casi al ras de la muerte.

En la siguiente copla de Ferrán de nuevo puede apreciarse el procedimiento contrapuntístico que –en este caso- enfrenta a la vida con la muerte:

Al ver en tu sepultura  
las siemprevivas tan frescas,  
me acuerdo, madre del alma,  
que estás para siempre muerta.

(Soledad, p. 59)

Los contrarios (vida-muerte) crean una disonancia que se resuelve en consonancia con la reflexión del poeta. Se trata de una reflexión someramente dibujada (emparentada con las coplas sentenciosas) en torno a la contemplación de la vida y la muerte. Las siemprevivas son unas plantas de flores amarillas que nunca se marchitan; en este caso es evidente que simbolizan la vida; en una primera interpretación parece que con ellas el poeta intenta expresar la eternidad de la vida frente a la muerte. Esto sería quizás lo que podemos extraer de una reflexión –nunca explícita- que queda en el aire; no obstante, al no estar delimitada

literalmente, está abierta a otras interpretaciones. Pedro Piñero habla de una potencialidad semántica (que habíamos esbozado en otros términos en el apartado “La poética de la brevedad”), que tiene que ver justamente con la brevedad; Piñero advierte que al no decirlo todo se dice mucho más, ante una mínima denotación habrá una máxima connotación. Para Piñero existe una palabra clave (en este caso quizás sea “siempre vivas”) que abre la llave de las posibilidades polisémicas.<sup>693</sup> En esta copla la imprecisión de la reflexión (que el poeta intenta evocar o sugerir) se presta a múltiples interpretaciones. Algo similar sucede con la siguiente copla de *La soledad* donde aparentemente el mismo proceso contrapuntístico enfrenta a la vida con la muerte:

Tenía los labios rojos,  
tan rojos como la grana;  
labios ¡ay! que fueron hechos  
para que alguien los besara.

Yo un día quise... la niña  
al pie de un ciprés descansa:  
un beso eterno la muerte  
puso en sus labios de grana. (*Soledad*, p. 90)

Stephen Reckert habla de un símbolo que puede entrañar diversos conceptos, incluso antitéticos; a este fenómeno lo llama condensación.<sup>694</sup> En estas coplas los labios rojos simbolizan un erotismo, que parece oponerse a la muerte; no obstante al final del poema se funden con ella. En la lírica tradicional muchas veces un símbolo erótico expresa también la muerte. La imagen de los labios rojos sólo adquiere belleza y sentido plenamente cuando aparece la muerte. Parece que ésta no se opone al erotismo, sino que surge de él, es parte de él. Recordemos el “Romance de la luna, luna” de Lorca donde aparece una luna plena de erotismo: “Y enseña lúbrica y pura / sus senos de duro estaño” (vv. 7-8), que a su vez es la bailarina mortal encargada de matar al niño gitano. Lo que sucede en términos

<sup>693</sup> Vide Pedro Piñero, *La niña y el mar*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 185, 186, 188.

<sup>694</sup> Vide Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid, Gredos, 2001, p. 124.

contrapuntísticos es que la relación antitética Eros-Thánatos sí genera una tensión disonante en un nivel sincrónico, pero -en un sentido diacrónico- ésta se resuelve en consonancia cuando Eros y Thánatos se funden en un mismo símbolo, justo cuando la muerte besa los labios rojos de grana.

Este trovo de dos coplas –uno de los más bellos de *La soledad*- apunta también a la fatalidad de la belleza (que es parte de la estética romántica): recordemos que en el *Romancero gitano* las flores metaforizan heridas (Como puede apreciarse en el romance “Muerto de amor”). La belleza puede ser una herida de muerte. Los labios rojos también evocan la sangre. Todas estas asociaciones están vinculadas a la Pena andaluza que entraña –como ya hemos esbozado- un profundo dolor, porque implica una belleza que se puede ver, pero que no se puede tocar.

El siguiente trovo (compuesto por tres *seguiriyas*) de *La pereza* habla de la Pena por la belleza efímera. Recordemos que al describir “las artes mágicas del vuelo”, Bergamín nos habla del carácter efímero de la improvisación, el cual incrementa la belleza porque (en el toreo, en el baile, en el toque y en el cante) se trata siempre de una figura o un movimiento irrepetibles:

El dulce sonido  
de tu voz alegre,  
cuando te callas, se aleja despacio  
hasta que se pierde.

Si de tu guitarra  
una cuerda hieres,  
como una queja resuena en el aire  
que lenta se pierde.

Pues donde esa queja  
y tu voz se mueren,  
allí he soñado que nuestros amores  
irán a perderse.

(*Pereza*, pp. 105-106.)

Por muchas razones este trovo se aleja de las *seguiriyas* populares: lo primero que resalta quizás sea el hipérbaton que se crea entre el tercer y cuarto tercios de la segunda *seguiriya*, cuya sofisticación es imposible para el hombre de pueblo. Manuela Cubero distingue además un tratamiento melancólico del amor que puede apreciarse en este trovo de Ferrán frente a un amor popular más material y carnal.<sup>695</sup> Un tratamiento evidentemente culto es también la simetría de carácter semántico que existe entre las tres coplas. El cual inmediatamente nos remite a Bécquer, especialmente a la rima XXIV compuesta de cuatro coplas asonantadas, hechas a base de simetría semántica y sintáctica. Por su parte Manuela Cubero encuentra el origen de este trovo en la rima XXXVIII, en la que Bécquer le pregunta a su amada a dónde va el amor cuando se olvida. Esta coincidencia temática que involucra el olvido con la lejanía apunta hacia esa nostalgia romántica (que habíamos mencionado) cuya resonancia se escucha en las rimas de Bécquer y en las coplas de Ferrán: dos ecos que se confunden, el destino incierto de las golondrinas, dos olas que mueren en una playa, el eco que repite las campanadas, el día que se despide. La sensación -en ambos poetas- es que, como el eco, todo se va desvaneciendo, todo se pierde en la lejanía. Se crea entonces una atmósfera melancólica, que no deja de aparecer (aunque con un tratamiento más sencillo) en las coplas populares, asociada a los tópicos *tempus fugit* y *sic transit*:

Allí no hay naíta que ve,  
Porq'un barquito qu'había  
tendió la vela y se fue.

(*Palimpsesto*, p. 25)

Quizás esta coplita se acerca más al *sic transit gloria mundi* (que reinventan los románticos), en el sentido de que este tópico siempre apunta hacia algo que hubo y que ya

---

<sup>695</sup> Vide Manuela Cubero, *op. cit.*, p. 107.

no está. Probablemente Ferrán se inspiró en ella (o en alguna de sus variantes) para crear el siguiente trovo de dos *soleares*:

Los que quedan en el puerto  
cuando la nave se va,  
dicen, al ver que se aleja:  
¡quién sabe si volverán!

Y los que van en la nave  
dicen, mirando hacia atrás:  
¡quién sabe cuando volvamos,  
si se habrán marchado ya!

(*Soledad*, p. 94)

Se trata de la misma nostalgia por el barco<sup>696</sup> que se aleja y que tal vez nunca regrese, o el barco que estaba allí y ha partido. La copla popular incluso podría tener un sentido alegórico sentencioso: asume que ya no queda nada y aléjate. Este trovo también nos recuerda las coplas de despedida que florecieron en esta época de migraciones.

En cuanto al tema de la muerte, muchas coplas de Ferrán coinciden con el motivo popular en torno a la muerte como redentora de la vida, el cual puede apreciarse en la siguiente cartagenera que canta Gema Jiménez:

Acaba de una vez  
acaba penita acaba  
acaba de una vez  
que con morirme se acaba  
tanta pena y padece  
acaba penita acaba.

Este motivo queda ejemplarmente sintetizado en la siguiente *soleá* de *La pereza*:

Ya voy creyendo de veras,  
conforme pasan los días,  
que la muerte es por lo menos  
el descanso de la vida.

(*Pereza*, p. 126.)

Motivo que Ferrán lleva mucho más lejos apuntando que la muerte es una necesidad vital:

---

<sup>696</sup> Pedro Piñero menciona como motivo el “Barquito zarandeado por las olas”, pero nunca habla del barquito que se ausenta como en este caso, *Vide* Pedro Piñero, *op. cit.*, pp. 301-311.



Eso que estás esperando  
 día y noche, y nunca viene;  
 eso que siempre te falta  
 mientras vives es la muerte.

(*Pereza*, p. 132.)

El carácter redentor de la muerte está siempre presente en la vida. La muerte que acaba con todos los pesares, es lo que profundamente (e inconscientemente) se anhela (esto nos recuerda la muerte romántica que entraña la única forma de verdadera libertad), es algo que se lleva profundamente con uno mismo:

Vivir, cuando justamente  
 naciste para morir...  
 ¿Cómo vivir cuando llevas  
 la muerte dentro de ti?

(*Soledad*, p. 90.)

Llevar la muerte dentro es una idea demasiado sofisticada para una letra popular (donde generalmente el cantaor dice de manera explícita que se está muriendo), más aún cuando la imagen apunta a la paradoja de nuestros místicos: vivimos porque morimos constantemente. No obstante el cantaor parece expresar esta idea musicalmente cuando cierra los ojos y lanza un melisma desde lo más profundo, como si sacara la muerte que lleva dentro. En este sentido García Lorca -ya lo habíamos comentado- advertía que la voz de La Niña de los Peines era un chorro de sangre.<sup>697</sup> En el mundo del flamenco la sangre funciona como lo que Reckert llama un símbolo condensado<sup>698</sup> por su ambivalencia, ya que puede representar la vida, pero también una herida de muerte. Para Lorca –recordemos- el cante es una conversación con la muerte.

No vayas tan a menudo  
 a buscar agua a la fuente  
 que si a la orilla resbalas  
 se enturbiará la corriente.

(*Soledad*, p. 75)

<sup>697</sup> García Lorca, “Juego y teoría del duende,” *op. cit.*, p. 97.

<sup>698</sup> *Vide* Stephen Reckert, *op. cit.*, p. 124.

Esta copla de *La soledad*, por sus motivos tradicionales y su construcción, es la que más se acerca a una copla de tradición antigua<sup>699</sup> entre todas las que hemos citado (excepto por la oración condicional, que para Manuela Cubero es un rasgo culto). De hecho la fuente turbia, ya aparece cargada de simbolismo erótico en muchas de las cantigas galaico-portuguesas de Pedro Moogo. En ellas la niña se excusa cuando llega tarde de lavar en la fuente diciendo que se enturbiaron las aguas;<sup>700</sup> recordemos el apartado “Coplas de agua”, donde vimos que ir a la fuente es una excusa para encontrarse con el amado. De acuerdo con Pedro Piñero<sup>701</sup>, la fuente en la lírica tradicional (Piñero da ejemplos sobre todo de la lírica flamenca) no sólo es un *locus amoenus* en sí misma, sino que también está llena de connotaciones simbólicas. María Ana Masera<sup>702</sup> coincide con Piñero en que la fuente representa la fecundidad, y añade que el agua por sí sola entraña un simbolismo sexual. Bachelard<sup>703</sup> por su parte describe el carácter seminal del agua no solamente en la tradición popular hispánica, sino en general.

Esta *soleá* juega con dos motivos muy arraigados en la copla flamenca más antigua: la fuente como símbolo erótico y el agua turbia. De acuerdo con Piñero,<sup>704</sup> ésta denota el acto sexual consumado. El agua se enturbia porque los amantes han tenido relaciones. A su vez entendemos que la mujer ha perdido su pureza, la pérdida de la virginidad es otro motivo central en la copla flamenca. El agua pura puede representar a la mujer inmaculada.

---

<sup>699</sup> Me refiero a las coplas que de acuerdo con Carrillo Alonso pertenecen a la tradición de la lírica tradicional que tiene su origen en las *Jarchas*, frente a las coplas gitanas que se gestan de acuerdo con Félix Grande en el siglo XVI.

<sup>700</sup> Vide Stephen Reckert, *op. cit.*, pp. 95-96.

<sup>701</sup> Vide Pedro Piñero, *op. cit.*, p. 134.

<sup>702</sup> Vide María Ana Masera, *Symbolism and some other aspects of traditional hispanic lyrics*, tesis inédita, Universidad de Londres, 1995, p. 120.

<sup>703</sup> Vide Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, México, FCE, 2005, p. 25.

<sup>704</sup> Vide Pedro Piñero, *op. cit.*, p. 35.

El motivo de los ojos de la amada es muy frecuente en la lírica tradicional andaluza, especialmente -como ya vimos- en los requiebros o coplas de amor. Ferrán lo asimila y lo transforma en sus coplas, lo amasa con otros materiales. Tal es el caso del siguiente trovo que puede tener influencias de Lope, especialmente de *El caballero de Olmedo* (obra que también asimila diversos motivos populares), donde los ojos tienen la virtud de dar la vida o de matar:

Con los ojos entornados  
y los labios entreabiertos,  
la vida me vas quitando.

Con los labios entreabiertos  
y los ojos entornados,  
la vida me vas volviendo.

(*Soledad*, pp. 104-105.)

El tratamiento paralelístico de esta construcción sin duda tiene resonancias populares, no obstante Ferrán va mucho más lejos al invertir los dos primeros versos de la primera copla en la segunda. Con lo cual consigue equilibrio y simetría, y nos invita a mirar la misma imagen con un ligero sesgo, que sin embargo cambia totalmente el resultado.

La siguiente copla por su economía y transparencia se acerca al *haiku*:

Yo no quiero que madrugues  
sino que al rayar el alba  
abras tus ojos azules.

(*Soledad*, p. 104.)

Reckert dedica dos de sus estudios [“Del oeste al este (de la *jiara* al *jué jú*)”, y “*Non plus ultra* (del *tanka* al *haiku*)”<sup>705</sup>] a la relación que existe entre las *jarchas* y el *haiku* (al que también compara con cierta poesía brasileña de la Generación de 1922<sup>706</sup>). Economía, síntesis, concisión y transparencia, logrados merced a la evocación, a la concentración

<sup>705</sup> Vide Stephen Reckert, *op. cit.*, pp. 50-68.

<sup>706</sup> Vide *Ibid.*, p. 71.

semántica y la connotación simbólica, son características que algunas coplas flamencas (sobre todo las de tradición más antigua) comparten con el *haiku* (en este sentido los estudios de Reckert refuerzan la tesis tradicionalista de Carrillo Alonso que encuentra como -hemos comentado- el origen de la copla flamenca en las *jarchas*).

En esta copla “alba” funciona más como símbolo que como motivo, ya que -de acuerdo con María Ana Masera<sup>707</sup>- la llegada del alba como motivo (o la alborada) implica el encuentro de los amantes, y en esta *soleá* de Ferrán parece que los amantes ya estaban juntos.

“Alba” está llena de connotaciones: etimológicamente significa blanca, a su vez la blancura en la lírica tradicional –de acuerdo con Reckert<sup>708</sup>- significa pureza, y por contigüidad semántica, virginidad. Además hay que añadir el significado literal: amanecer. A su vez puede tratarse del amanecer del día o de la vida<sup>709</sup> (en un sentido mítico).

Esta palabra pivote<sup>710</sup> crea nuevas significaciones en cuanto entra en contacto con el motivo de los ojos: la mirada se llena de pureza, los ojos adquieren nitidez y belleza con la luz, la imagen de la amada también se llena de pureza. Ahora bien, si se trata del amanecer de la vida, esta imagen se asocia no sólo al hecho de abrir los ojos por vez primera, sino también a los ojos que dan vida en cuanto se abren.

De acuerdo con nuestra intuición Ferrán -como poeta culto- estaba al tanto de todas las connotaciones de “alba”, cosa aparentemente imposible para el poeta popular. No obstante el alba para el creador de coplas flamencas tiene un carácter sagrado. El mejor momento para el cante es el alba (otra aportación de la música de la India, donde un raga ha de interpretarse no sólo a una hora determinada del día, sino también en una estación

<sup>707</sup> Vide Mariana Masera, *op. cit.*, pp. 28-32.

<sup>708</sup> Stephen Reckert, *op. cit.*, p. 93.

<sup>709</sup> *Idem.*

<sup>710</sup> De acuerdo con Reckert, una palabra pivote es aquella que tiene dos ,o más de dos significados simultáneamente. Vide Stephen Reckert, *op. cit.*, p. 92.

específica del año). El poeta popular y el cantaor sienten de una manera intuitiva el sentido mítico del amanecer: cada vez que raya el alba sucede el mito de origen, cada vez que amanece es el primer día. El cante se siente como el deseo de volver al origen, como el dolor por haber sido arrancados de él. Su sentido dionisiaco apunta a un mundo delirante que Nietzsche ha llamado lo misterioso Uno primordial, al que se llega por medio de la embriaguez, en total comunión con la naturaleza. El gitano vive buscando ese mundo (ya habíamos esbozado algo al respecto) aun sin saberlo, por eso se embriaga para encontrar el “olvido de sí”<sup>711</sup> (nietzscheano) la llave para entrar en comunión con la naturaleza. En este sentido Octavio Paz<sup>712</sup> habla de la “analogía” como el rasgo romántico por excelencia, que implica entrar en comunión con la naturaleza, para escuchar en correspondencia las voces de la totalidad coincidiendo en un instante. El compás flamenco quizás entraña ese instante o nos lleva a él; por medio de la embriaguez que consigue al repetir sus doce pulsos una y otra vez; en la India los compases polimétricos son considerados mágicos porque consiguen transportar al oyente a un mundo mítico, al lugar donde el hombre hizo música por primera vez imitando a la naturaleza; de ese lugar viene el duende y a él nos regresa. Se trata de un lugar que el gitano sólo puede encontrar en el presente: “La importancia del momento presente –nos dice Jean-Pierre Liégeois refiriéndose a los gitanos- permite olvidar y no prever, dejar atrás al marcharse las dificultades creadas por otros, doblarse sin romperse ante las obligaciones arbitrarias.”<sup>713</sup> Sólo la vitalidad de las palmas puede expresar con tanta verdad la sensación del presente, el olvido, la negación del porvenir. La búsqueda del

---

<sup>711</sup> Vide Nietzsche, *op. cit.*, p. 59.

<sup>712</sup> Vide Octavio Paz, “Analogía e ironía”, en *Los hijos del limo*, en *La casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (tomo I), México, FCE, 1994, pp.383-399.

<sup>713</sup> Jean-Pierre Liégeois, *op. cit.*, p. 53.

instante eterno, paradójicamente, implica el cambio constante, no sólo geográfico, sino en el mismo ser.

El alba en el flamenco es el momento en que la música y la naturaleza entran en sintonía, sostienen un diálogo, generan contrapunto. Hay algo irracional que se siente con la llegada de la primera luz; es el momento del duende porque implica tanto el renacimiento como la muerte.

La identidad, el silencio y la mirada se relacionan en la siguiente copla de *La soledad*:

Tú me miras, yo te miro,  
y así los dos nos miramos:  
tú me preguntas quién soy...  
yo sigo mirando y callo.

(*Soledad*, p. 88.)

Aquí sutilmente se dibuja un nihilismo (del que ya habíamos esbozado algo), que implica el deseo de ser nadie frente a los ojos de la amada. Platón había dicho en el primer *Alcibíades*: “El ojo que quiera conocerse a sí mismo tiene primero que mirarse en el espejo de otro ojo.”<sup>714</sup> Este poema trata la misma idea pero a la inversa, hay que desconocerse en el espejo de otro ojo. Perderse en la mirada del otro. Vaciar-se frente al otro es parte de la poética flamenca (también puede ser un rasgo romántico): el cantaor busca dejar de ser, vaciar el alma de cara a la emoción del sonido. Se trata de perder la identidad en la música, como lo hacen los amantes que se pierden uno en el otro.<sup>715</sup> En esta copla el silencio del yo lírico refuerza el deseo de perderse en ese cruce de miradas. Ese último verbo del poema, “callo” nos lo dice todo.

<sup>714</sup> Platón, *apud* Stephen Reckert, *op. cit.*, p.299.

<sup>715</sup> De acuerdo con Nietzsche la música dionisiaca busca la alienación, la pérdida de la conciencia.

Madre mía, compañera,  
madre mía, ¿dónde estás?  
te llamo en el cementerio  
y no quieres contestar.

No me quieres contestar,  
cuando te vengo a pedir  
el alma que te llevaste  
al separarte de mí.

Al separarte de mí.  
me diste un beso de adiós,  
y en tus labios toda mi alma,  
madre mía, se quedó.

(*Soledad*, p. 67.)

Este trovo de *La soledad* es un muy buen ejemplo de cómo el tema de la muerte de la madre (tan arraigado a la *seguiriya*) recibe un tratamiento culto, sin perder del todo sus rasgos populares. El patetismo desgarrado no deja de sentirse, sólo que se presenta atenuado por el artificio de la imagen del beso, que por su complejidad sería difícil encontrar en una versión más popular. También habría que mencionar el encabalgamiento entre el segundo y tercer versos de la segunda copla, el cual –por su sofisticación– tampoco se da en la poesía popular. En cambio el uso de la fórmula “madre mía” y la repetición del último verso de una copla en el primero de la siguiente son recursos que Ferrán utiliza imitando las coplas y trovos populares.

La noche oscura ya llega;  
todo en el sueño descansa,  
y tan solo el corazón  
dentro del pecho trabaja.

(*Soledad*, p. 88.)

Ponernos a reparar en que el corazón nunca se detiene, que nuestra vida depende de su latido incesante, nos coloca en el vértigo de la muerte. Reflexionamos en torno a nuestra fragilidad. A su vez la copla puede entenderse como una alusión al compás de flamenco que siempre está latiendo en sus doce pulsos, aunque no suene. Algunos músicos pueden

sentir el compás callado con sólo observar el movimiento del paisaje. Recordemos que para Bergamín el toreo silencioso entraña la música del flamenco. Observando el toreo se escucha el compás que nunca deja de latir.

Augusto Ferrán consigue llevar la tradición de la lírica flamenca a la modernidad. Tanto temas gitanos como motivos y símbolos de la tradición más antigua aparecen en sus coplas con un nuevo tratamiento sin que por ello pierdan su carácter y autenticidad. En cuanto a la forma, podemos apreciar una simetría que organiza en el interior del verso tanto la temática como los diversos motivos (muy a la manera de Bécquer), la cual denota un trabajo de planeación y medida que distingue a las coplas de Ferrán de las populares. Con esto gana equilibrio y belleza escultórica en un sentido apolíneo, pero a su vez (en un sentido dionisiaco) pierde la espontaneidad y naturalidad de la copla popular.

En cuanto a la métrica, Ferrán se ajusta con mayor rigor a las formas de versificación andaluza que los propios poetas populares, los cuales tienden a variar -sobre todo en el tercer verso de la *seguriya*-, añadiendo o suprimiendo una o dos sílabas.

Como rasgos cultos en las coplas de Ferrán identificamos encabalgamientos, el uso del hipérbaton, el uso de la oración condicional, un tratamiento del amor más espiritual (frente al popular que suele ser más carnal), la posibilidad de jugar con la distribución de los versos, la influencia de Bécquer, y un tejido de imágenes muy complejas.

Ferrán comparte algunos de sus procedimientos con las coplas populares. A su vez conceptos relacionados con la ejecución del arte flamenco (que a veces están ligados a la estética romántica –como la lejanía de los *seguriyeros*- o a la misma estética del flamenco), aparecen en sus coplas, con un nuevo tratamiento que les brinda nitidez.



Hemos identificado además algunos rasgos que el romanticismo podría compartir con la estética flamenca y con las coplas de Ferrán: la muerte redentora, la muerte como la única libertad posible, la fatalidad de la belleza, el deseo de volver al mítico origen; ligado a ello el deseo de percibir el universo como un todo donde todo se corresponde (como en el famoso poema de Baudelaire), una melancolía especial (que se acerca a la Pena), la lejanía (emparentada con el tópico *tempus fugit*), que también se asocia al desvanecimiento (o alejamiento) gradual característico de las rimas de Bécquer.

Algunos conceptos que tanto Pedro Piñero como Stephen Reckert aplican a la lírica hispánica tradicional pueden identificarse en las coplas de Ferrán, lo cual evidencia cómo el poeta les brinda un carácter tradicional allí donde se cruzan los senderos.

La emoción de las coplas populares se mantiene en las de Ferrán, muchas de las cuales han pasado a la tradición oral del cante. No obstante hemos señalado que la planeación y la medida (rasgos apolíneos) a veces van en detrimento de la espontaneidad. A su vez la sofisticación tiende a atenuar el patetismo desgarrado de la copla popular más directa y sencilla.

En el prisma de Ferrán se ha filtrado la luz de la tradición popular creando nuevas texturas. Los versos han encontrado armonía en su nueva arquitectura cimentada en la tradicionalidad; sobre ella el poeta ha sabido construir una lírica flamenca sin precedentes, entre lo culto y lo popular.

## **2.2. El cante hondo de Manuel Machado**

En su ensayo “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado”, Dámaso Alonso apunta que “nadie hacia 1907 podía sentir lo popular andaluz –no imitarlo, sino informarlo, crearlo- como lo hizo Manuel Machado en sus *Cantares*, que luego, ampliados, habían de

llevar el nombre de *Cante hondo* (1912).”<sup>716</sup> En este sentido Gerardo Diego llega a preguntarse (con cierta ironía) si las coplas de *Cante Hondo* son de Manuel Machado,<sup>717</sup> tal es su autenticidad que podrían pasar por populares; de hecho la intención de su autor es que lleguen a confundirse con el repertorio del pueblo, allí está la máxima satisfacción tal como apunta el mismo Manuel Machado en la introducción a su poemario: “No, no se escriben coplas ni son tales coplas verdaderas hasta que no se sabe el nombre del autor. ¡Y este glorioso anónimo es el premio supremo de los que tal género de poemas componen!”<sup>718</sup> Más adelante en el último párrafo de la misma introducción cuenta esta breve anécdota:

Un día escuché alguna de mis soleares en boca de cierta flamenquilla  
en una *juerga* andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocía,  
sentí la noción de esa gloria paradójica que consiste en ser perfectamente ignorado  
y admirablemente sentido y comprendido.<sup>719</sup>

El poeta nos invita a reflexionar sobre el verdadero sentido del arte, que no tiene nada que ver con la autoría sino con la pertenencia a una tradición viva capaz de amasar libremente todo aquel material necesario para la emoción estética. Ese es el procedimiento que lleva a Manuel Machado a crear la siguiente *soleariya* de tres versos:

Esta agüita fresca...  
¡Cómo la tengo en los propios labios  
y no *pueo* beberla! (Cante hondo)<sup>720</sup>

---

<sup>716</sup>Dámaso Alonso, “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado” en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, p. 78.

<sup>717</sup> Vide Gerardo Diego, *Manuel Machado poeta*, Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 138.

<sup>718</sup> Manuel Machado, “Introducción”, en *Cante hondo 1916*, Barcelona, Nortésur, 2008, p. 11.

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>720</sup> Manuel Machado, “Soleariyas”, en *Cante hondo 1916*, Barcelona, Nortésur, 2008, p. 98. Citado aquí y en adelante como *Cante hondo*.

Aquí el poeta ha conseguido imitar plenamente el estilo de las coplas tradicionales. Obsérvese –por dar un ejemplo- en la siguiente copla popular el uso del adverbio interrogativo (cómo) que igual que en la copla anterior aparece en el verso de arte mayor:

En un praíto verde  
Tendí mi pañuelo;  
Cómo salieron mare tres rositas  
Como tres luseros.  
(*Demófilo 2*, p. 143)<sup>721</sup>

Se trata de un giro muy común (en las coplas tradicionales) que Manuel Machado logra – en su *soleariya*- con sorprendente naturalidad. A su vez la *soleariya* de Machado consigue recrear toda la sonoridad de las coplas populares; de tal surte que, en este caso específico, no distinguimos ningún rasgo culto. Se trata de una de las coplas más fieles a la tradición, no sólo en la forma, sino también en el contenido: en esta copla -con sorprendente brevedad- se plantea el problema central de la Pena andaluza, el cual -como hemos visto- consiste en estar junto a lo que deseamos y no poderlo tocar, tal como sucede claramente en la siguiente *malagueña* de *Cante hondo*:

¡Ay, *maresita* del Carmen  
qué pena tan grande es  
estar juntito del agua  
y no poderla beber! (*Cante hondo*, p. 64)

Aquí estamos nuevamente ante una imitación impecable, donde (como en la *soleariya*) no se pueden distinguir rasgos cultos. En este sentido, habría que añadir el simbolismo erótico del agua (que comparten la *soleariya* y la *malagueña* anteriores). Según advierte Piñero<sup>722</sup>

<sup>721</sup> Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, Barcelona, DVD Ediciones, 1998, p. 80. Citado aquí y en adelante como *Demófilo 2*. Para no confundir esta edición con la de Ediciones Cultura Hispánica, también usada en el presente trabajo.

<sup>722</sup> Vide Pedro Piñero, “Arroyo claro / fuente serena”, en *La niña y el mar*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp., p. 135.

(ya lo habíamos mencionado), en la lírica tradicional hispánica beber agua de la fuente equivale a tener relaciones sexuales. En ambas coplas la imposibilidad de beber agua alude al carácter erótico de la Pena andaluza, el cual entraña el más intenso de sus significados: estar junto a la amada y no poderla tocar.

Loco me pongo si escucho  
el ruido de tu falda,  
y el contacto de tu mano  
me da la vida y me mata. (*Cante hondo*, p. 49, vv. 9-12)

Aquí la intensidad del deseo se convierte en Pena, la cual siempre tiene un carácter hiperbólico. A su vez –como habíamos señalado– la Pena entraña esta ambivalencia entre dolor y placer; vida y muerte. Tan solo con el tacto de la mano surge la Pena, que paradójicamente nos mata y nos mantiene vivos.

El carácter hiperbólico de la Pena andaluza también puede apreciarse (en uno de sus mejores ejemplos) en el siguiente trovo de *soleares*<sup>723</sup> de tres versos:

Cuando te encuentro en la calle  
el corazón por la boca  
de fatigas se me sale.

Y me agarro a las paredes,  
Cuando te encuentro en la calle  
Chiquilla *pa* no carme. (*Cante hondo*, p. 35)

Tal es la exaltación producida por la imagen de la amada, que nos acerca al dolor de la belleza, característico de la Pena. Recordemos que, en el léxico gitano, las fatigas son las penas.<sup>724</sup>

---

<sup>723</sup> Hay *soleares* de tres versos octosílabos generalmente asonantados el primero con el tercero, y *soleres* de cuatro versos, que son cuartetos asonantados. *Soleares* o *soleá* son el mismo *palo* que se toca usando el compás de doce pulsos empezando en el uno, y con la armonía de la cadencia andaluza.

El dolor, la belleza y el deseo aparecen nuevamente relacionados en la siguiente *soleá* de tres versos:

Por acercarme a tu vera,  
con gusto iría pisando  
cuchillos y bayonetas. (*Cante hondo*, p. 43)

Obsérvese de nuevo cómo –igual que en las dos coplas anteriores- basta con acercarse a la amada (sin tocarla necesariamente) para que se produzca la intensidad de la Pena andaluza.

Esto puede verse con más claridad aún en la siguiente copla:

¿Sabes lo que estás haciendo?  
Me pones cerca la cara  
y me rozas con el pelo.  
Esta flamenquilla mala  
no sabe lo que está haciendo. (*Cante hondo*, p. 67)

Hay una suerte de tensión en esta cercanía que nuevamente apunta al hecho de no poder tocar lo deseado por muy cerca que se esté. Quizás se trata de esa tensión contrapuntística que generan la realidad y el deseo cuando ambos se acercan. El conflicto entre la realidad y el deseo sin duda es un componente esencial de la Pena andaluza:

Cuando yo me acuesto  
fatigado y solo  
pensando en tus labios de grana, en tu pelo  
y en tus negros ojos.

Diciendo la copla:  
*A eso de las cuatro  
como tenía a mi compañerita  
dormía en mis brazos.* (*Cante hondo*, p. 93)

---

<sup>724</sup> En el léxico flamenco fatigas es sinónimo de penas y ducas, *Vide* Miguel Roperó Núñez, *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*, Sevilla, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991, p. 150.

En la primera *seguiriya* el yo lírico en soledad desea a la amada cuya belleza intensa es dibujada con nitidez en solo dos versos. El deseo parece sublimarse en la segunda *seguiriya* por medio de una copla popular (en cursivas) que cita el mismo yo lírico, donde se expresa el placer de dormir con la amada. El conflicto entre el deseo y la realidad genera una tensión contrapuntística entre las dos coplas, la cual se resuelve merced a la copla popular donde la realidad y el deseo coinciden. De manera implícita Machado propone que en la copla popular se puede encontrar el consuelo para la ausencia de la amada. Es muy interesante resaltar cómo esta tensión que entraña la Pena es generada, ya no en el interior de una copla, sino por medio del juego entre dos coplas. Este juego se da frecuentemente a la hora del cante, cuando el cantaor –de manera improvisada- elige una copla detrás de otra. Citar una copla popular frente a otra culta introduciendo la cita es en cambio un rasgo culto. Subrayo lo que creemos que el autor quiere expresar con este contraste: la copla popular sublima el deseo por la amada. Lo cual nos hace recordar el siguiente verso del mismo Machado: “Cantando la pena, la pena se olvida.”<sup>725</sup>

Cabe mencionar también en la copla popular (en cursivas) el mismo giro (en el verso de arte mayor) que habíamos identificado anteriormente (en las dos primeras coplas de este apartado); quizás con otro matiz, ya que el adverbio de modo (como) deja de ser interrogativo. No obstante, la cadencia del giro es muy similar en las tres coplas, y podemos encontrarla también en la siguiente *seguiriya*:

Yo corté una rosa  
llenita de espinas...  
Como las rosas que espinitas tienen  
son las más bonitas.      (*Cante hondo*, p. 83)

---

<sup>725</sup> Manuel Machado, “cantares”, en *op. cit.*, p. 104, v. 4.

Esta copla no sólo es una imitación perfecta, sino también otro dibujo que apunta a la esencia de la Pena, esta vez de manera alegórica: el autor consigue expresar que a mayor belleza habrá mayor dolor.

En la siguiente copla aparece de nuevo el giro de las coplas anteriores (con el adverbio de modo en el verso de arte mayor) que parece abundar en las *seguiriyas*:

El cristal se rompe  
del calor al frío,  
como se ha roto de alegría y pena  
mi *corasonsiyo*. (Cante hondo, p. 83)

Aquí la tensión contrapuntística entre la Pena y la alegría es tan intensa que acaba por romper el corazón. Es interesante observar que la comparación se hace con otros dos opuestos, frío y calor, los cuales al enfrentarse también generan esta tensión que acaba por romper el cristal. El diminutivo del corazón le da cierta alegría a la tristeza, calor al frío.

Me va faltando el *sentío*.  
Cuando estoy alegre lloro,  
cuando estoy triste me río. (Cante hondo, p. 38)

En esta copla nuevamente aparecen los opuestos; puede observarse cómo la Pena y el duende están íntimamente relacionados; recordemos que el duende está triste en sus alegrías y alegre en sus tristezas. La Pena en su sentido contrapuntístico –como hemos visto- enfrenta diversas emociones, entre ellas la alegría y la tristeza. En el flamenco –ya lo habíamos apuntado- se pasa de una a la otra inmediatamente, igual que un niño que ríe y luego llora. En este sentido Dámaso Alonso describe así la poesía de nuestro poeta: “Este

hombre, este Manuel Machado, parece jugar, parece reír. No; acercaos: llora.”<sup>726</sup> En el juego y en la risa está la Pena. Se puede estar alegre y con penas, o borracho de penas; cuando la alegría y la tristeza se van, lo que nos queda es la Pena.

En mis sueños te llamaba...  
Como no me respondías  
llorando me despertaba (*Cante hondo*, p. 44)

Esta copla de Manuel Machado la canta el Camarón de la Isla<sup>727</sup> por *bulerías* en “Samara”, tema que abre el disco *Castillo de arena* (1977). Aquí aparece de nuevo el adverbio de modo a principio del tercer verso, sin embargo, en este caso el giro es distinto, en principio porque no se trata de un verso de arte mayor (como en las *seguiriyas* y en las *soleariyas*); pero sobre todo por el carácter consecucional del adverbio. De tal suerte que sentimos la resonancia de la copla popular en una construcción (de subordinación entre el segundo y tercer versos) de carácter evidentemente culto.

Por otra parte, el contenido que expresa la copla coincide con la música de la *bulería*: el acorde bII maj7 (#9, #11)<sup>728</sup> de la cadencia andaluza evoca el misterio de un pasaje entre el sueño y la vigilia. En este fragmento de *bulería* los sueños se corresponden, el sueño de la música y el de la palabra.

---

<sup>726</sup> Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 102.

<sup>727</sup> Camarón de la Isla, José Monge Cruz (1950- 1992), para muchos críticos fue el cantaor de flamenco más importante del siglo XX.

<sup>728</sup> Estoy utilizando el cifrado de jazz para describir la armonía de intercambio modal de la cadencia andaluza. Aunque este acorde casi nunca se toca de manera vertical con las dos tensiones que estoy apuntando, estas dos notas se tocan muy cerca del acorde maj7, creando la atmósfera del acorde maj7 (#9, #11), que se construye sobre el sexto grado bemol de la escala menor armónica. Cabe decir que este acorde puede alternar con un acorde de dominante.



Antes de acercarnos a otra copla de Manuel Machado (que trata el motivo del sueño y la vigilia), conviene recordar otra copla popular que apunta hacia el tópico tradicional del sueño dentro de un sueño:

Soñé que me querías  
la otra mañana,  
y soñé al mismo tiempo  
que lo soñaba.<sup>729</sup>

En el caso de la siguiente *malagueña* de Manuel Machado se sueña con la vigilia:

En tu cariño pensando  
en vela pasaba el día...  
Y por la noche soñando  
soñaba que no dormía.  
Tu querer me va matando. (*Cante hondo*, p. 67.)

Este juego –nos parece- apunta al tópico tradicional del sueño dentro de un sueño, pero también a la posibilidad (tema calderoniano) de que la vida sea un sueño. Así la tradición popular y la culta coinciden en esta copla reflejando el estilo peculiar, que caracteriza –en algunos casos como éste - a Manuel Machado. Estilo que sin duda tiene tuvo como modelo las coplas populares, tal como puede verse en el siguiente trovo de *soleares*:

No me espanta que al dormir  
te hable con el deseo;  
son mis fatigas tan grandes,  
que estoy durmiendo y te veo.  
(*Soledad pop*, p. 55)

Que estoy durmiendo y te veo  
que estás a la vera mía,  
y me despierto llorando  
que me ahogan las fatigas.  
(*Soledad pop*, p. 55)

---

<sup>729</sup> Copla recogida en José Cenizo Jiménez, *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Sevilla, Signatura, s/f, p. 64.

El tema del tiempo (abundante en la lírica flamenca) influye también en las coplas de Manuel Machado:

Cuando me siento a tu vera  
al *reló* que se parara  
y al tiempo que no corriera,  
le digo, *sentrañas* mías,  
cuando me siento a tu vera. (*Cante hondo*, p. 68)

El deseo de que se detenga el tiempo durante el encuentro amoroso es un motivo (muy frecuente en las coplas flamencas) que tiene que ver con la necesidad gitana de escapar del tiempo cronológico (que estructura las horas del trabajo y la realidad racional) en busca de un tiempo mítico, que se acerque al paraíso, al cual sólo se puede acceder por medio del erotismo, tal como puede apreciarse en al siguiente copla popular (anteriormente citada en la primera parte):

Reló de arena es tu cuerpo,  
te abrazo por la cintura  
pa' que se detenga el tiempo. (*Lírica*, p. 106)

En el caso de que el tiempo cronológico no pueda detenerse, por lo menos se aligera en compañía de la amada, como sucede en la siguiente copla popular (anteriormente citada en la primera parte):

Este maldito reloj  
anda mucho más ligero  
si estamos juntos los dos.  
(*Lírica*, p. 106)

La imagen de la levedad del tiempo nos recuerda los relojes blandos de Dalí, y nos hace pensar en el ritmo del compás flamenco, que –sin detenerlo– transforma el tiempo cronológico en “tiempo original” (como veremos más adelante). En palabras de Octavio

Paz: “El ritmo no es medida sino tiempo original....En el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en rimo.”<sup>730</sup>

Ya decíamos en la primera parte que el compás flamenco –que siempre se lleva presente, en el presente- puede ablandar las horas de trabajo, y aligerar la vida, así como también lo hace el encuentro amoroso, que –igual que el compás- tiene la virtud de alargar o acortar el tiempo cotidiano:

El *reló* del cariño  
tiene una máquina  
que adelanta unas veces  
y otras atrasa.  
Y es fuerte cosa  
que no hay un relojero  
que la componga. (*Cante hondo*, p. 107)

La intensidad del erotismo en la copla flamenca también puede verse reflejada en los requiebros,<sup>731</sup> que Manuel Machado consigue dibujar con sorprendente belleza:

Al cielo no miro yo  
porque me miro en tus ojos  
que son del mismo color.<sup>732</sup> (*Cante hondo*, p. 42.)

Aquí la nitidez de la imagen apunta a un trabajo de composición artificioso y medurado, que se aleja claramente de la espontaneidad de la copla popular, no obstante conserva de ella su frescura y sus resonancias. La siguiente copla, en cambio, se acerca mucho más al estilo tradicional, el cual se deja sentir en el uso del diminutivo en primer verso:

---

<sup>730</sup> Octavio Paz, “El ritmo”, en *El arco y la lira, La casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (tomo I), México, FCE, 1994, pp. 79,85.

<sup>731</sup> Se le llama requiebro a una faena torera así como a un piropo; aquella se improvisa con la capa, éste con la palabra, ante la belleza que pasa; belleza que, igual que el toro, asusta, estremece, llega a las entrañas.

<sup>732</sup> M. Machado, *op. cit.*, p. 42.

Un manojito de rosas  
no tiene comparación  
con la cara de mi nena  
cuando se asoma al balcón. (*Cante hondo*, p. 117)

Aquí la imagen es más sencilla. La construcción se acerca más a la espontaneidad. En este sentido comparar a las mujeres con flores es un tópico recurrente en los piropos improvisados. No obstante esta copla no es propiamente un requiebro (aunque esté muy cerca de serlo), porque los requiebros deben ir en segunda persona (dirigidos a la mujer). Lo mismo sucede con la siguiente copla, muy cercana estilísticamente a un requiebro, pero construida en tercera persona:

El andar de mi morena  
parece que va sembrando  
lirios, palmas y azucenas. (*Cante hondo*, p. 43.)

Nuevamente las flores son necesarias para expresar la belleza femenina; además la sencillez de la construcción se acerca mucho a un requiebro tradicional. El siguiente, en cambio, aunque esté dirigido a la amada en segunda persona, se aleja de la sencillez del requiebro tradicional -como puede observarse- en primer lugar por la simetría sintáctica entre los dos primeros versos y los dos últimos, la cual habla de un trabajo de composición:

Yo quisiera ser el aire  
que toda entera te abraza;  
yo quisiera ser la sangre  
que corre por tus entrañas. (*Cante hondo*, p. 50)

Además hay que fijarse en el giro del segundo verso, donde se crea un hipérbaton (figura muy poco frecuente en la lírica tradicional), que involucra la concordancia entre dos adjetivos contiguos; este tipo de construcción se aleja de la lírica tradicional.

Hay que añadir además que la analogía semántica entre los dos primeros versos y los dos últimos es muy compleja en comparación a otras analogías populares de este tipo.

Como habíamos visto, las coplas de Machado consiguen enriquecer semánticamente motivos y símbolos tradicionales brindándoles nuevos matices como se puede apreciar en la siguiente *toná*:

Mi morena fue a sacar  
 agüita fresca del pozo  
 y el agua salió *jirviendo*  
 con la lumbre de sus ojos. (Cante hondo, p.117)

De acuerdo con María Ana Masera (ya lo habíamos apuntado en el apartado “Coplas de agua”), en la Edad Media ir por agua era una buena excusa para encontrarse –sin sospechas– con el amante.<sup>733</sup> Este sentido erótico se enfatiza en la copla de Machado con el motivo de los ojos ardientes, que probablemente sigue la tradición de los siguientes versos de *El Caballero de Olmedo*:

De los espíritus vivos  
 de unos ojos procedió  
 este amor que me encendió  
 con fuegos tan excesivos<sup>734</sup>

<sup>733</sup> Vide María Ana Masera, *Symbolism and some other aspects of traditional hispanic lyrics*, tesis inédita, Universidad de Londres, 1995, pp. 120-123.

<sup>734</sup> Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 106, vv. 11-14.

Emparentados con el motivo tradicional de los ojos que matan y a la vez dan la vida (central en la obra de Lope), que sin duda es influencia del siguiente trovo de Ferrán (el cual citamos por segunda vez):

Con los ojos entornados  
y los labios entreabiertos,  
la vida me vas quitando.

Con los labios entreabiertos  
y los ojos entornados,  
la vida me vas volviendo. (*Soledad*, pp. 104-105.)

En la copla de Manuel Machado la “lumbre de sus ojos” no sólo es parte de una tradición, sino que también entraña los significados de la Pena: el movimiento de la llama (especialmente la del candil, que para Félix Grande<sup>735</sup> es la alegoría del flamenco), constante metamorfosis, se debe a la tensión contrapuntística que generan los contrarios: la alegría y la tristeza -que como hemos visto son la médula de la Pena andaluza- el dolor y la belleza, el erotismo y la muerte.

De acuerdo con Piñero<sup>736</sup> -ya lo habíamos apuntado- los cítricos tienen “una marcada connotación erótica,” en la lírica tradicional hispánica. Para María Ana Masera<sup>737</sup>, el limón y la naranja son las frutas que aparecen con más frecuencia en dicha lírica, y se asocian la mayoría de las veces al amor. En la siguiente copla de *Cante hondo* aparecen la naranja y su flor expresando un simbolismo de carácter tradicional:

---

<sup>735</sup> Félix Grande, *Memoria del flamenco*, España, Punto de Lectura, 2006, p. 129. Esto lo trataremos con más detenimiento en el apartado del baile.

<sup>736</sup> Vide Piñero, “Lorca y la canción popular”, *op. cit.*, p. 616.

<sup>737</sup> Vide María Ana Masera, *op. cit.*, p. 195.

Yo pensaba haber cogido  
la naranja y el azar...  
con hacer leña del tronco,  
me tuve que contentar.<sup>738</sup> (*Cante hondo*, p. 56)

Masera<sup>739</sup> advierte que el acto de coger frutas de un árbol (especialmente limones y naranjas) es equivalente al de coger flores, siempre y cuando -en ambos casos- la acción sea realizada por un hombre; entonces coger flores o frutas equivale simbólicamente a quitarle la virginidad a una mujer. Hecho que -en el caso de esta copla- aparece frustrado; ante lo cual el yo lírico tiene que conformarse con “hacer leña,” esto -en nuestra interpretación- apunta al autoerotismo. “Hacer leña” no parece tener una expresión, ni alegórica ni simbólica en el contexto de la lírica tradicional.<sup>740</sup> No obstante representa la alternativa al acto sexual. De esta forma Manuel Machado utiliza motivos tradicionales para expresar – combinándolos con elementos de su propia poética- el sentido de la Pena andaluza, que en este caso de nuevo involucra la belleza (representada por la flor y el fruto), a la cual no se puede acceder aunque se esté junto a ella. Sin embargo, esta frustración no está exenta de placer, lo cual se relaciona con la siguiente copla donde la Pena es deseada:

Mi pena es muy mala,  
porque es una pena que yo no quisiera  
que se me quitara.<sup>741</sup> (*Cante hondo*, p. 75)

<sup>738</sup> M. Machado, *op. cit.*, p. 56.

<sup>739</sup> Vide María Ana Masera, *op. cit.*, pp. 208, 20.

<sup>740</sup> Revisamos en María Ana Masera, *Symbolism and some other aspects of traditional hispanic lyrics*, tesis inédita, Universidad de Londres, 1995; Pedro Piñero, *La niña y el mar*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010. Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *Poesía popular hispánica (44 estudios)*, México, FCE, 2006. Manfred Lurker, *Diccionario de imágenes y símbolos de la biblia*, Córdoba, España, Ediciones el Almendro, 1994. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2008.

<sup>741</sup> M. Machado, *op. cit.*, p. 75.

Recordemos que para Luis Rosales<sup>742</sup> la Pena es una raíz, una necesidad existencial. Sin Pena no se puede vivir.

Esta copla, no sólo en el contenido, sino también estilísticamente, se acerca con gran fidelidad a las coplas populares, consiguiendo expresar el aire<sup>743</sup> de la *seguiriya*. Lo mismo sucede con la siguiente *seguiriya* de cuatro versos, donde cobra pleno sentido la simbología tradicional:

*Mare* de mi alma,  
la *vía* yo diera  
por pasar esta noche de luna  
con mi compañera. (Cante hondo, p. 80)

Recordemos que para Margit Frenk la luna en la lírica tradicional simboliza la unión de los amantes.

La siguiente copla (que por su estructura y elaboración no podría pasar por una copla popular) se acerca a las coplas que –como hemos visto- tratan el tópico *tempus fugit* pero con un matiz diferente, ya no sólo se trata de la nostalgia por lo que se ha perdido, ni de la expresión lírica de lo que se lleva el tiempo, sino que también se deja ver en ella el tópico *carpe diem*:

La vida es un cigarrillo,  
humo, ceniza y candela...  
Unos lo fuman de prisa  
y algunos lo saborean. (Cante hondo, p. 120.)

---

<sup>742</sup> Vide Luis Rosales, “La Andalucía del llanto”, en *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, p. 239.

<sup>743</sup> “El aire” es un concepto casi metafísico que se refiere a la atmósfera o ambiente que evoca cada *palo*.



Considerando el carácter efímero de la vida, convine saborearla con calma. Lo cual también expresa un tono sentencioso que cobra sentido con la idea de la banalidad de la vida que se consume como un cigarro. De la vida lo que queda es humo, ceniza y candela.

Manuel Machado consigue recrear la musicalidad y el estilo de la copla popular con sorprendente naturalidad. Muchas de sus coplas –como hemos visto-, se acercan tanto a sus modelos originales, que es difícil encontrar rasgos cultos que las diferencien; otras son una suerte de mixtura, con la cual el poeta, de manera equilibrada, encuentra su propio estilo entre lo culto y lo popular, sin perder nunca, ni las resonancias ni las formas métricas populares; de tal suerte que varias de sus coplas han sido incorporadas al repertorio del cante flamenco.

### **2.3. Las gacelas de Fernando Villalón**

La última sección del libro de Fernando Villalón *Romances del 800* (1929) lleva por título “Gacelas”, está dividida en cuatro partes: las “Contrabandistas”, donde se dibuja el carácter noble del contrabandista andaluz; las “Marineras”, que entrañan un paisaje marino lleno de erotismo; las “Jardineras”, que describen la belleza de los jardines andaluces, para expresar la simbología erótica tradicional; y las “Garrochistas”, que describen el paisaje marismeño con sus caballos y sus toros.

Todas ellas se ajustan -formal y estilísticamente- a la copla flamenca, y conservan de ésta también sus resonancias. De hecho Villalón consigue recrear la musicalidad tradicional con sorprendente maestría, y en algunos casos –que analizaremos- se acerca a los temas y motivos tradicionales aportándoles su sello particular.

Igual que con Ferrán y con Manuel Machado estamos ante un poeta que en su intento de recrear la sonoridad de las coplas flamencas ha conseguido un equilibrio entre lo culto y lo popular. Nuestra intención será nuevamente distinguir rasgos cultos de populares, así como analizar los contenidos de algunas “Gacelas.”

De las gacelas contrabandistas, la siguiente consigue expresar, con gran belleza y economía, la imagen de un arma que a su vez se relaciona con la amada:

Tengo un retaco labrado  
con tu nombre escrito en plata,  
la llave de hierro dulce  
hecho en las fraguas gitanas.  
(*Gacelas*, p. 236.)<sup>744</sup>

La relación amor muerte queda labrada en esta descripción de la escopeta, que tiene además un gatillo de hierro dulce, lo cual también se entrelaza semánticamente con el nombre de la amada que evoca dulzura. La imagen podría llevarnos a la dulzura de la muerte que a su vez puede relacionarse con la belleza del arma. Todo esto sucede en la brevedad de una *soleá* de cuatro versos, que remata con una alusión al mundo gitano, con lo cual se justifica la forma y la musicalidad de la copla, y además se expresa la admiración que tiene el contrabandista (la voz lírica) por los gitanos.

Aquí lo que devela el carácter culto tiene que ver con el trabajo de elaboración de la copla, la manera en que el poeta organiza los elementos que van a conseguir la intensidad de la expresión: una imagen central, el arma, se enriquece con imágenes complementarias como el nombre de la amada, la llave de hierro dulce, y la fragua. De manera premeditada

---

<sup>744</sup> Fernando Villalón, “Gacelas”, *Romances del 800*, en *Poesías completas*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 236. Citado aquí y en adelante como *Gacelas*.

el poeta coloca estas imágenes en lugares estratégicos que consiguen enmarcar y dar brillo a la imagen central.

Por otra parte la cadencia de la copla se llena de música, al leerla en silencio nos da la impresión de que la estuvieran cantando por *soleá* o por *tangos*. Se trata de un muy buen ejemplo de cómo el contenido puede responder a un tratamiento culto, pero la forma –de manera natural- consigue la auténtica sonoridad de una copla gitana.

### **Gacelas marineras**

La siguiente *soleá* de tres versos también consigue reproducir con gran belleza la sonoridad de una copla tradicional:

¡Marinera de mi vida!  
En un barco de papel  
contigo me embarcaría. (*Gacelas*, p. 237)

Pero a diferencia de la copla anterior, la sencillez de la imagen no requiere de un trabajo de elaboración; se trata de una imagen que puede surgir de manera espontánea como sucede con muchas coplas tradicionales, especialmente las que vienen de la tradición gitana. Estamos frente a una copla donde no se pueden distinguir rasgos cultos.

El barco de papel apunta al carácter lúdico –que ya hemos mencionado- de muchas coplas flamencas que tienen que ver directamente con el juego del duende. El mismo Villalón recoge una de ellas, que usa como epígrafe a sus “Caracoles”<sup>745</sup>:

Er barquito de bapó  
está jecho con su idea  
que n’ echándole carbón  
navega contra marea.

<sup>745</sup> *Caracoles* es el nombre de un *palo* del flamenco, que inspira a Villalón el poema “Caracoles” que es parte de la sección “EL alma de las canciones”, incluida en *Andalucía la baja*. Esta copla también se canta por alegrías. Vide Fernando Villalón, “Caracoles”, *Andalucía la baja* en *Poesías completas*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 170.

El sentido lúdico de la imagen se intensifica merced al diminutivo. El barco de papel –por su parte- nos remite a la infancia. Embarcarse con la amada en un barco de papel puede leerse como un viaje a un mundo lúdico que sólo pueden reinventar los amantes. Otra lectura quizás más literal tiene que ver con el hecho de que en un plano realista el naufragio es inevitable, y pese a ello el yo lírico está dispuesto a embarcar con la amada.

De acuerdo con Piñero<sup>746</sup> -ya lo habíamos apuntado- el barquito que va y viene (o que da tumbos) sobre las olas simboliza la inestabilidad amorosa. Con lo cual habría una tercera lectura: no importa cuántas sean las dificultades el yo lírico está dispuesto a embarcarse con ella.

En la siguiente *soleá* de tres versos puede apreciarse el motivo del “bordado de amor” (muy frecuente en la lírica lorquiana,<sup>747</sup> dibujado con gran belleza en “La monja gitana” del *Romancero gitano*), que en la lírica tradicional hispánica aparece frecuentemente en canciones asociadas al amor; de hecho bordar tradicionalmente simboliza la unión sexual de los amantes.<sup>748</sup>

Cuando me bordes la vela,  
pon mi nombre junto al tuyo  
para que el viento nos vea. (*Gacelas*, p. 238)

El sentido erótico se intensifica con la presencia del viento. Recordemos que el viento -en la lírica tradicional hispánica- “es el impulso masculino visto –sentido- por la mujer.”<sup>749</sup> En la lírica flamenca aparece frecuentemente personificado (muchas veces confidente) y con

<sup>746</sup> Pedro Piñero, “Temas (marineros) de siempre en canciones de hoy”, en *op. cit.*, p. 303.

<sup>747</sup> Vide Christian de Paepe, nota, 3, en “La monja gitana”, *Romancero gitano*, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 106. La influencia de la poesía flamenca de Lorca (*Poema del cante jondo*, 1921, *Romancero gitano*, 1927) en los *Romances del 800* (1929) es muy probable.

<sup>748</sup> Vide María Ana Masera, *op. cit.*, pp. 79, 74.

<sup>749</sup> Vide Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *op. cit.*, p. 339.

un carácter sexual. A su vez –ya lo hemos apuntado- en la mitología greco latina el viento es fecundador: Boreas (dios del viento del norte), “fecundaba las yeguas cuando éstas le ofrecían sus grupas.”<sup>750</sup> Este viento mitológico inspiró otro romance de Lorca, “Preciosa y el aire”, donde el viento aparece personificado como un sátiro que intenta violar a Preciosa. Todas estas connotaciones bien pudieron influenciar en el simbolismo de esta gacela, que coincide con otra copla que hemos citado (“Una bata de cola”, que aparece en el apartado “Bulerías” p. 6), donde el amante incluye al viento en el idilio. En este caso el amante desea ser visto por el viento en compañía de su amada. El pronombre en primera persona “nos” del último tercio denota que lo que le importa al amante no es que el viento vea los nombres bordados, sino a los amantes mismos. Los nombres bordados en la vela son para que el viento se fije en los amantes. También se evoca la imagen del viento hinchando velas lo cual intensifica el erotismo.

De acuerdo con Piñero<sup>751</sup>, a menor denotación mayores posibilidades connotativas. Esta gacela, en su brevedad, entraña toda una serie de connotaciones eróticas que se relacionan para sugerirnos una serie de imágenes que dentro de un mismo campo semántico, que no están delimitadas por un sentido referencial. El lector en su imaginario puede jugar con ellas: el bordado, el viento, la vela y los amantes se relacionan en torno a una expresión erótica que no puede agotar sus posibilidades combinatorias. Esta complejidad simbólica se ajusta a las coplas tradicionales que se caracterizan por su simbolismo.<sup>752</sup>

---

<sup>750</sup> Esperanza Ortega complementa con estos datos el carácter sexual de Bóreas (*vide* Esperanza Ortega, *op. cit.*, p. 206.)

<sup>751</sup> *Vide* Pedro M. Piñero, “El texto oral, un libro abierto: la poética de no decirlo todo”, en *op. cit.*, p. 188.

<sup>752</sup> *Vide* Margit Frenk, “Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua,” en *op. cit.*, p. 390.

En la siguiente gacela aparece el simbolismo del aire que es muy similar al del viento:

Salinas de los pinares,  
donde se peinan los pinos  
cuando los despeina el aire.  
(*Gacelas*, p. 238)

Recordemos que en el primer apartado de la segunda parte habíamos hablado del aire agitando las plantas como símbolo del amante que excita a su amada.<sup>753</sup> En este sentido Margit Frenk recoge estos versos de una canción tradicional:

De los álamos, vengo, madre,  
de ver cómo los menea el aire...[NC 309 A]<sup>754</sup>

Versos que bien pudieron haber inspirado esta gacela, a la que Villalón añadió el motivo de peinarse que –como habíamos anotado- en la lírica tradicional simboliza o bien a la amada preparándose para el encuentro amoroso, o bien a ella misma después del hecho consumado.<sup>755</sup> Este caso es un muy buen ejemplo de cómo Villalón combina motivos y símbolos tradicionales –con toda congruencia- para crear una imagen simbólica transparente: después de tener relaciones con el amante (el aire), los pinos se peinan para expresarlo. Quizás esta transparencia perfectamente elaborada sea lo que aleja a esta copla de una popular, cuando su sonoridad y su forma se ajustan perfectamente a las coplas tradicionales.

En la siguiente gacela Villalón busca la sintaxis del dialecto popular andaluz al introducir el pronombre personal “se”, donde no cumple ninguna función gramatical:

<sup>753</sup> Vide Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, en *op. cit.*, p. 338.

<sup>754</sup> *Idem.*

<sup>755</sup> Vide María Ana Masera, *op. cit.*, p. 287-289.

Qué se me importará a mí  
que se sequen las salinas  
mientras que te tenga a ti.

(*Gacelas*, p. 239)

Esta copla bien pudo ser asimilada por el repertorio tradicional del cante flamenco, probablemente por esa vía llegó a oídos de Antonio Sánchez Pecino<sup>756</sup>, a quién inspiró esta otra *soleá* de cuatro versos (que ya habíamos citado en el apartado de soleares, p. ?) para el repertorio del Camarón:

Que salga el sol o que no salga  
eso qué me importa a mí  
si la luz que a mí me alumbra  
es cuando te veo a ti.<sup>757</sup>

La gacela de Villalón imita a tal punto la temática y el estilo de las *soleares*, que puede confundirse naturalmente con las coplas de tradición oral. La versión de Sánchez Pecino parece ser la culminación de un proceso de transformación donde lo interesante es observar cómo se mantiene la esencia lírica del flamenco en esta suerte de requiebro característico de las soleares (podrán encontrarse varios ejemplos en el apartado de “*soleares*”), cuyo tema se basa en una hipérbole: no importa cuánta se la desgracia si se está con la compañera.

La siguiente gacela por su organicidad, lograda a partir de una metáfora preposicional; y por su trabajo de elaboración, se aleja mucho de la espontaneidad de una copla tradicional:

Vela blanca de tu barco,  
pañuelo de despedida  
que la mar lleva en la mano.

(*Gacelas*, p. 239)

<sup>756</sup> Flamencólogo y cabal, Padre de Paco de Lucía, escribió excelentes coplas flamencas para que las cantara Camarón.

<sup>757</sup> Camarón, “De tus ojos soy cautivo”, en *Castillo de arena*, Philips (1977), track 4.

Se trata de una de las más bellas *soleares* de Villalón, una sola imagen que se llena sutilmente de nostalgia y nos recuerda una coplita popular anteriormente citada:

Allí no hay naita que ve,  
porq' un barquito qu' había  
tendió la vela y se fue.

Misma que también pudo haber inspirado el trovo de Ferrán de la nave que se aleja (citado en *La soledad y La pereza*, p. ?). Si bien en estos dos últimos la nostalgia surge de la ausencia, acercándose –como habíamos apuntado– al tópico *sic transit*; en la gacela la despedida está expresada como una parte del mismo barco con lo cual se alegoriza la fugacidad de la vida (acercándose más al tópico *tempus fugit*).

En la siguiente gacela la naturaleza erotizada es claramente una influencia de la lírica tradicional:

En la mar de tu pecho  
me puse a pescar,  
besaba a los peces,  
los volvía a soltar. (*Gacelas*, p. 239)

No obstante la sofisticación del tratamiento de la naturaleza aunado a la metáfora preposicional, la acercan más bien al terreno de la poesía culta. De hecho parece tener su modelo en los versos de un romance de Lorca:

Thamar, en tus pechos altos  
hay dos peces que me llaman  
y en las yemas de tus dedos  
rumor de rosa encerrada. (VV. 65-68)<sup>758</sup>

En ambos poemas se confunden los pechos de una mujer con los peces, expresando por medio de la imagen un universo sensorial. En este sentido los peces -por contigüidad

<sup>758</sup> García Lorca, “Thamar y Amnón”, en *Romancero gitano*, *op. cit.*, pp. 178-179.



semántica- evocan el agua, que -como hemos visto- en la simbología tradicional aparece siempre plena de erotismo en sus diversas combinaciones. En la gacela aparece específicamente el agua de mar: “En la mar de tu pecho”, en una primera lectura de la metáfora el mar parece expresar lo inagotable. En este sentido, el mar, en la lírica tradicional hispánica, está asociado al amor por pertenecer al paradigma de la fertilidad<sup>759</sup>, lo cual bien puede entrelazarse con lo inagotable. Ahora bien, de acuerdo con Blouin<sup>760</sup>, “el tema del amor y del mar... es una modalidad más del amor junto al agua”, que puede llegar a simbolizar la muerte.<sup>761</sup> En la simbología lorquiana muchas veces el mar expresa el concepto de la muerte.<sup>762</sup> Recordará el lector que cuando nos detuvimos en los ya citados versos de Ferrán: “Un beso eterno la muerte / puso en sus labios de grana,” (*Soledad*, p. 90) apuntamos que en la lírica tradicional muchas veces un símbolo erótico expresa también la muerte. En cuanto a la gacela es muy difícil decir si el mar tiene estas connotaciones; en cuanto a los versos de Lorca (aunque el mar no aparezca explícitamente) creemos que de nuevo se presenta la relación entre el erotismo y la muerte. Recordemos que en este romance de Lorca (así como en el relato bíblico que lo inspiró) el destino de Amnón es la muerte.<sup>763</sup>

---

<sup>759</sup> Vide Elga Morales Blouin, *apud*, María Ana Masera, *op. cit.*, p. 134.

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>761</sup> Recordemos que ya en nuestra tradición clásica aparece la relación mar, amor, muerte, que puede verse con claridad en el mito de Leandro y Hero.

<sup>762</sup> Vide Manuel Antonio Arango, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995, p. 376.

<sup>763</sup> En este romance de Lorca, “Thamar y Amnón”, se puede leer la diversa naturaleza erotizada como anticipaciones de la muerte. Especialmente los siguientes versos: “Y vio en la luna los pechos / durísimos de su hermana” (vv. 35-36). Emparentados con los siguientes versos del “Romance de la luna, luna”: “En el aire conmovido/ mueve la luna sus brazos / y enseña lúbrica y pura / sus senos de duro estaño” (vv. 5-8), donde la luna aparece plena de erotismo y a su vez es la asesina del niño gitano. Los senos de duro estaño están expresando la muerte. Vide Ramón Xirau, “La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Colmex, V.7, no., 3-4 (jul. -dic., 1953), pp. 364-371.

En la siguiente gacela, Villalón enriquece el simbolismo tradicional del pelo entreverándolo con la semántica marinera:

Si se te rompe un estrobo,  
uno te haré con mi pelo  
que todo mi cuerpo es tuyo,  
amante mío marinero.

(*Gacelas*, p. 239)

En la lírica peninsular temprana lo que más se describe es el pelo de la mujer que representa su sexualidad. Las acciones ejecutadas en el pelo revelan el erotismo de la mujer, su preparación para el acto amoroso y su experiencia sexual.<sup>764</sup> En este caso todas estas connotaciones eróticas refuerzan su significado cuando ella ofrece su pelo en caso de que se rompiera el estrobo,<sup>765</sup> con lo cual no sólo expresa su amor a la profesión del marinero, sino que también, al involucrar en ella su sexualidad, nos deja leer que esta profesión es motivo de su deseo erótico.

También hay que mencionar que el hecho de entregar un mechón de pelo implica entregar el cuerpo entero; imagen que, con gran belleza, enfatiza la sinécdoque implicada en la simbología tradicional: la parte por el todo.

### **Gacelas jardineras**

Tuya hasta la muerte.  
Si me cortas, echo un tallo  
más oloroso y más fuerte.

(*Gacelas*, p. 242)

---

<sup>764</sup>Vide María Ana Masera, *op. cit.*, p. 284.

<sup>765</sup> Es un pedazo de cuerda que usan los marineros de diversas maneras.

Aquí tanto el encabalgamiento como la oración condicional son rasgos que no suelen aparecer en las coplas tradicionales. No obstante en la musicalidad sentimos la resonancia de las *soleares* de tres versos.

En cuanto al contenido, nuevamente el simbolismo tradicional expande sus significados: habíamos apuntado que cortar la flor era símbolo de quitar la virginidad. En este caso la voz lírica en femenino le habla en segunda persona al amado expresando de forma evocativa el deseo de ser cortada (metaforizándose en una flor). Con lo cual se enfatiza el erotismo de la imagen que adquiere un carácter lujurioso: ella desea ser cortada muchas veces. Tiene la virtud de regenerarse con más vigor para ser cortada de nuevo.

En la siguiente copla el pelo largo como símbolo de virginidad se combina con el simbolismo de cortar la flor:

¡Jardinero! ¡Jardinero!  
Córtame un clavel con tallo  
y me lo pondré en el pelo.  
¡Que yo no me lo he cortado!  
(Gacelas, p. 243)

Podemos interpretar que ella (la voz lírica) es virgen porque aún no se ha cortado el pelo, no obstante quiere participar del juego erótico; y le habla en estilo directo al jardinero, que no sólo es el único personaje masculino, sino que también es el encargado de cortar las flores (es decir de quitar la virginidad), lo cual devela su carácter de amante, de posible amante de ella. Y en esa posibilidad (que se expresa de manera implícita) radica el juego erótico de la copla, la cual le da un sesgo diferente a los símbolos y motivos tradicionales.

Por su parte el deseo de llevar el clavel en el pelo es otra imagen que enriquece las connotaciones simbólicas tradicionales: acaso la flor cortada no podría expresar la virginidad perdida que, como un adorno en el pelo largo, vaticina el encuentro amoroso.

## Gacelas garrochistas

Ya mis cabestros pasaron  
por el puente de Triana,  
seis toros negros en medio  
y mi novia en la ventana.

(*Gacelas*, p. 243)

La belleza de esta gacela radica en su carácter evocativo y enigmático. No sabemos exactamente cuál es la relación entre el paso de los toros y la novia en la ventana, pero la imagen se llena de plasticidad expresiva y abre un paradigma de posibilidades. Esto lo hemos vistos en diversas coplas flamencas donde, de acuerdo con Piñero, a menor denotación habrá mayores connotaciones. Aquí las imágenes que evoca la novia en la ventana, a veces se relacionan, otras se contraponen con la imagen de los toros negros en un juego contrapuntístico que también nos recuerda la música flamenca llena de sugerencias y evocaciones.

La siguiente gacela recrea con gran belleza la sonoridad y el estilo de las *soleares* de tres versos:

En el espejo del agua  
yo reparo en los andares  
salerosos de mi jaca. (*Gacelas*, p. 245)

No obstante la imagen -por su elaboración- devela un tratamiento culto, ya que la riqueza semántica de la copla no reside en connotaciones simbólicas, sino en evocaciones y sugerencias: no sabemos si el agua está en movimiento o no, pero los andares del caballo al reflejarse en el agua brindan movimiento al agua. A su vez el verbo “reparar” implica una meditación en torno a los andares, la cual abre la imaginación del lector. Los andares no se describen (sólo sabemos que son salerosos), precisamente por eso podemos imaginarlos con mayor plasticidad. En este sentido el lector se pregunta o imagina por qué el jinete

repara en los andares, qué encuentra en ellos además de salero. En esa pregunta está la sugerencia que dibuja la copla.

En el apartado “Bulerías” (p. ?) citamos una copla popular donde se describe el movimiento gracioso del caballo que lleva el compás de fandangos. Invitamos al lector a que compare ambas coplas para que pueda distinguir más claramente las diferencias entre un tratamiento culto y uno popular, relacionados por el mismo tema.

En las “Gacelas,” Fernando Villalón consigue enriquecer los símbolos tradicionales estableciendo nuevas relaciones entre ellos, o entreverándolos con otros paradigmas semánticos. El resultado son coplas de gran belleza y originalidad, cuyas imágenes nos llenan de frescura.

### 3. Recuperación de temas y motivos del mundo del flamenco en la poesía

#### 3.1 El modo *tab'*

El modo *tab'*, escala modal andalusí por excelencia, es una de las escalas centrales del flamenco (en términos jazzísticos corresponde al modo mixolidio bemol 9, bemol 13). Esta escala más allá de sus funciones musicales involucra la naturaleza, el movimiento de los astros, y la armonía del universo (tal como sucede en algunas escalas de la música clásica de la India); de acuerdo con Cristina Cruces, el modo *tab'* fusiona el pensamiento platónico con el aristotélico.<sup>766</sup> Su relación con la naturaleza también nos hace pensar en la armonía de las esferas pitagóricas, que entraña la idea de que una sola escala pueda cifrar y descifrar el universo.

Una escala y su música pueden entablar un diálogo con la naturaleza:

¿Te conocen las aves, los enigmas, los ángeles?  
 ¿Las aguas del arroyo, los roces de las sedas?  
 ¿Qué eres tú, cuerpo o alma, testamento o espíritu?  
 Cuando callas, tan bella ¿en qué nieve te duermes?  
 (*Aria*)<sup>767</sup>

En estos versos Gerardo Diego le está hablando a la música (material o inmaterial, cuerpo o alma). Aunque el poema se llame “Aria”<sup>768</sup>, sentimos que esta relación entre música y naturaleza apunta más a las músicas orientales (y al flamenco), en las que siempre está presente la idea de que la música, o bien entabla un diálogo con la naturaleza, o bien la

<sup>766</sup> Vide Cristina Cruces Roldán, *El flamenco y la música andalusí*, op. cit., pp. 116-117.

<sup>767</sup> Gerardo Diego, “Aria”, en *Hojas*, en *Poemas musicales*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 434, vv. 33-36. Citado aquí y en adelante como *Aria*.

<sup>768</sup> “Canción, melodía. Generalmente se refiere a un solo (o a veces un dúo) vocal bastante largo y complejo, con acompañamiento instrumental, que forma parte de una ópera, un oratorio o una cantata, particularmente de los siglos XVII y XVIII.” Vide Roy Bennet, *Léxico de música y músicos*, Madrid, Akal, 2003, p. 22. Aunque el término se refiera a la música occidental -conscientes de que en ella también se puede dar esta relación entre música y naturaleza-, en estos versos seleccionados encontramos especialmente resonancias del mundo del flamenco y la poesía que en él se inspira.

representa con su evocación invisible. En este sentido la música siempre ha de revivir el momento en que el hombre hizo música por primera vez, imitando los sonidos de la naturaleza. En el flamenco esa vuelta al origen implica la llegada del duende, que para Lorca es bautismal.<sup>769</sup>

En el trémolo<sup>770</sup> de la guitarra flamenca se puede sentir el temblor del río, así como en sus arpegios, el canto de los pájaros:

Los arpegios se tranzan y destreñan  
y los pájaros vuelan a sus flores y ramas.<sup>771</sup>

En estos versos de Gerardo Diego la relación de intimidad entre música y naturaleza puede entenderse como consecuencia de la una en la otra, o como una respuesta de la naturaleza a la música, o bien como un diálogo que sucede de manera sincrónica, en contrapunto.

Recordemos que el tema de muchas coplas populares (como hemos visto aquellas que pertenecen a la tradición más antigua) es la naturaleza. El diálogo entre guitarra y cante, cuando de estas coplas se trata, apunta hacia la evocación de la naturaleza por la parte musical, que se complementa con la letra.

La poesía inspirada en el mundo del flamenco no se limita a expresar la naturaleza, sino que va más allá:

Toda la sal de Cádiz  
la sal más fina,  
en las coplas de tango  
tornasoladas de concejalía.<sup>772</sup>

Gerardo Diego encuentra en las coplas de tango toda la sal de Cádiz. La sal es un término polisémico: puede referirse a la gracia, pero también de manera más literal, a la substancia.

<sup>769</sup> Para profundizar en el estudio del duende ver “Juego y teoría del duende” conferencia de Lorca.

<sup>770</sup> Consiste en tocar una misma cuerda prima (las primas son las cuerdas agudas) varias veces a mucha velocidad, se logra el efecto de un temblor, que podemos traducir en ambigüedad temblor contrapuntístico.

<sup>771</sup> Gerardo Diego, “Crear siempre crear”, en *Hojas*, en, *op. cit.*, p. 220, vv. 6-7.

<sup>772</sup> Gerardo Diego, “Comparsas”, en *El jándalo Sevilla y Cádiz*, Madrid, Palabra y Tiempo, p. 68, vv. 4-7.

Lo interesante está en la idea de que un *palo* del flamenco pueda expresar toda la sal de una ciudad.

¿Qué es el salero?, ¿qué es la gracia? Son preguntas que no sé pueden contestar de manera unívoca, quizás sólo podríamos aproximarnos a su significado paradigmáticamente, no obstante la música, merced a su significado no referencial, es capaz de expresar con plenitud toda la sustancia, toda la sal del puerto.

Fernando Villalón, en este sentido, descubre que un *palo* del flamenco puede expresar todo un paradigma de burdeles rufianes y cuchillos:

La musa enferma de la Bulería  
anda en la calle a caza de despojos  
de heteras y rufianes, y los rojos  
cuchillos besa de la matonía.

Con gestos burdelescos de alegría  
la joven canta. Sólo tiene ojos.  
Y sus pestañas son negros abrojos  
florecidos en gracia y picardía.<sup>773</sup>

La *bulería* siempre nos sorprende con su poder simbólico y sus imágenes invisibles que inspiran al poeta. Las síncopas y anticipaciones de acordes parecen llevarnos con su juego al mundo de la picardía. No obstante Villalón eligió la forma del soneto perfectamente bien medido quizás para contraponerla a la improvisación libre que caracteriza a este *palo*.

En el poema “La malagueña”, Villalón consigue expresar la sustancia que entrañan diversos *palos* flamencos:

Cantares morunos,  
¡Bellos cual ningunos  
de la tierra baja...!  
No sois la navaja  
cual las siguirillas...  
Sois la voz violeta,  
la flor más discreta

<sup>773</sup> Fernando Villalón, “La bulería”, en *El alma de las canciones*, en *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 169-160, vv. 1-8.



de las florecillas.

La *soleá* es llanto  
 La sigiriya, fragua...  
 La malagueña pura,  
 la Sierra de Granada...

¡Oh rey de los ingenuos...  
 fandanguillo de Huelva...!  
 que hueles a romero,  
 como huelen tus sierras  
 de Aroche y de Aracena...

Sentidas granaínas.  
 Cartageneras tiernas.  
 ¡Oh cantes de levante  
 que de Granada eran...!

Sabéis cantar los mares,  
 sabéis cantar las vegas.  
 Cantáis las alegrías.  
 Sabéis cantar la pena...<sup>774</sup>

Con un lenguaje metafórico el poeta nos va diciendo que la música puede ser una flor o el mismo llanto, o toda una sierra. Merced a la sinestesia advierte que el *Fandanguillo* de Huelva (*palo* del flamenco) tiene olor, y que los mares pueden ser cantados, así como las vegas. Éste es el espíritu del modo *tab'*, y de la música dionisiaca la cual -de acuerdo con Nietzsche- “es ante todo el espejo musical del mundo.”<sup>775</sup>

La sinestesia (tan emparentada con el modo *tab'*) es provocada por el grito de la *sigiriya* en el siguiente poema de Lorca:

<sup>774</sup> Fernando Villalón, “La malagueña” en *ibid.*, pp. 151-152, vv. 1-25.

<sup>775</sup> Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973. pp. 68-69.

EL GRITO<sup>776</sup>

La elipse de un grito,  
va de monte  
a monte.

Desde los olivos,  
será un arco iris negro  
sobre la noche azul.

¡Ay!

Como un arco de viola,  
el grito ha hecho vibrar  
largas cuerdas del viento.

¡Ay!

(Las gentes de las cuevas  
Asoman sus velones.)

¡Ay!

El grito tiene forma, se vuelve arcoíris y arco de viola. Advierte Christian de Paepe que de la equiparación, grito-arco se desprenden la metáfora “arco iris” (v.5), y el símil “como un arco de viola” (v. 7)<sup>777</sup>. La metáfora (arco iris negro) que entraña a su vez un oxímoron, nos remite a otra sinestesia lorquiana: los sonidos negros,<sup>778</sup> con la cual el poeta se refiere a la música que tiene duende. El grito de la *seguriya* tiene que ser negro, un negro tan intenso que acaba con el cromatismo del arco iris, y allí esta su Pena entre el negro y todos los colores.

<sup>776</sup> “El grito”, en García Lorca, *Poema del cante jondo*, edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 161-162 (es parte de los siete poemas que integran el “Poema de la seguriya gitana”)

<sup>777</sup> Vide Christian de Paepe, notas en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>778</sup> En la conferencia “Juego y teoría del duende” Lorca apuntaba que “estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. García Lorca, “Juego y teoría del duende” en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p. 91. Lorca se refiere a esos sonidos (no necesariamente de la música flamenca) que consiguen –en palabras del poeta- la “evasión real y poética de este mundo.” Que nos devuelven al mítico origen. Que consiguen sacarnos de nuestras coordenadas racionales. Los sonidos negros son los que tienen duende, como en este caso el grito de la seguriya.

Paepe<sup>779</sup> señala que el grito llega después de las dos primeras estrofas, nosotros creemos que todo el poema acontece en la simultaneidad de ese grito, que aparece tres veces, no porque realmente sucedan tres gritos, sino porque el lenguaje –como advierte Borges narrador en el “El Aleph”- es sucesivo y Lorca utiliza el recurso de la repetición para expresar la simultaneidad al mismo tiempo que organiza el material estrófico. Es un solo grito el que hace vibrar las cuerdas del viento (vv.8-9); justamente en ese momento el duende empieza a temblar, todo el poema acontece.

La esencia de la *seguiriya* es el temblor: el trino de los pájaros, el trémolo de la guitarra, el agua del río, el movimiento de una llama.<sup>780</sup> La llama expresa el contrapunto, por su constante movimiento, que evoca consonancia y disonancia. El grito de la *seguiriya* tiembla, los *seguiriyeros* pueden verlo perderse en el horizonte dejando una sombra de muerte:

El grito deja en el viento  
una sombra de ciprés.  
(vv. 1-2)<sup>781</sup>

La sinestesia se combina con una imagen imposible. Nos imaginamos una sombra sobre el viento merced a la música, porque el ayeo<sup>782</sup> de la *seguiriya* es música y es grito. A su vez el ciprés<sup>783</sup> y la sombra se combinan para expresar la muerte.

El siguiente poema –inspirado en el famoso cantaor Juan Breva<sup>784</sup>- es una de las seis viñetas flamencas de Lorca:

<sup>779</sup> Vide Christian de Paepe, notas en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 161.

<sup>780</sup> En este sentido Félix Grande apuntaba que “El flamenco viene desde la llama del candil...esa llama pequeña que alumbraba desde hace muchos siglos la cueva o el rincón.” Félix Grande, *Memoria del flamenco*, España, Punto de Lectura, 2006, p. 129.

<sup>781</sup> García Lorca, “¡Ay!” en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 179 (es uno de los diez poemas que integran el “Poema de la soleá”).

<sup>782</sup> En el flamenco es un grito desgarrado de dolor, pero a su vez es un grito hecho música.

<sup>783</sup> De acuerdo con Cirlot, los latinos dieron a este árbol el sobrenombre de fúnebre. Vide Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Anzos, Siruela, 2008, p. 135. Actualmente también se le asocia con la muerte, ya que es el árbol que crece en los cementerios. Recordemos que la muerte en el mundo lorquiano está cargada de erotismo.

**Juan Breva**

Juan Breva tenía  
 cuerpo de gigante  
 y voz de niña.  
 Nada como su trino.  
 Era la misma  
 Pena cantando  
 detrás de una sonrisa.  
 Evoca los limonares  
 de Málaga la dormida,  
 y hay en su llanto dejos  
 de sal marina.  
 Como Homero cantó  
 ciego. Su voz tenía,  
 algo de mar sin luz  
 y naranja exprimida.<sup>785</sup>

En los siete primeros versos es interesante observar la construcción hecha a base de antítesis (que se acercan a la paradoja por su carácter de simultaneidad), la cual nuevamente devela los procedimientos contrapuntísticos lorquianos: un gigante con voz de niña no es una imagen imposible, no obstante se acerca a la fantasía del mundo infantil (con el cual Lorca estaba íntimamente compenetrado). En cuanto a la Pena (el poeta la escribe con mayúscula porque se trata de la Pena andaluza), una de sus características estriba en el juego contrapuntístico entre la tristeza y la alegría. Además existe una suerte de simetría semántica en estos versos ya que la voz de niña bien podría corresponder a la sonrisa.

Esta breve prosopografía sirve como introducción a la parte central del poema (vv. 8-15) que se concentra en la descripción de la voz del cantaor por medio de símiles y metáforas sinestésicas: la voz es capaz de evocar limonares (vv. 8-9); en el ayeo del cantaor (que para Lorca es un llanto) el poeta encuentra dejos de sal marina (10-12). Pero hay que señalar que son las dos últimas imágenes las que más se acercan a la metáfora surrealista que en este caso busca expresar las posibilidades evocativas de la música (vv.12-15); “mar

---

<sup>784</sup> Juan Breva (1844-1918) fue el más importante cantaor malagueño.

<sup>785</sup> García Lorca, “Juan Breva”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 236 (es uno de los seis poemas que integran las “Viñetas flamencas”).

sin luz” nos acerca a las imágenes imposibles sin serlo del todo. Y la voz de “naranja exprimida” consigue expresar el sentido simbólico tradicional aunado a la Pena; ya que los cítricos (sobre todo en la tradición moderna) tienen una marcada connotación erótica, de tal suerte que el erotismo se deja sentir en la tristeza del cante. Nuevamente el poeta ha creado una imagen vanguardista merced a símbolos tradicionales.

En el siguiente soneto de Luis Rius (dedicado al cantaor Enrique Morente<sup>786</sup>), la voz -merced a metáforas preposicionales- está hecha de barro:

#### **Enrique Morente**

Es de barro su voz, es de arcilla  
nacida con el mundo, voz lejana,  
remota voz que de la tierra mana  
indescifrable ya de tan sencilla.

Quemante soledad rompe la orilla  
umbría del silencio y se desgrana  
en esa voz terriblemente humana,  
martirizada voz de *seguriya*.

Oírla es recobrar el ser primero,  
regresar al origen a la fuente  
en que el llanto fue luz y fue sendero,

nuestra verdad ganada nuevamente.  
Todo lo que es el hombre verdadero  
está en el cante herido de Morente.<sup>787</sup>

Cirlot apunta que el barro “se ha relacionado con lo biológico y naciente.”<sup>788</sup> En la tradición hebrea –como sabemos- Adán fue hecho de barro. En este sentido el primer verso –de gran poder evocativo- ya nos introduce a un mundo primigenio, que en el segundo verso surge al mismo tiempo que la voz, brindando a ésta una profundidad cosmogónica. En efecto cuando escuchamos la *seguriya* de Morente nos parece que su melodía viniera de un

<sup>786</sup> Enrique Morente (1942-2010) cantaor granadino, uno de los más destacados del siglo XX, junto con camarón y Duquende renovó el flamenco conservando la tradición.

<sup>787</sup> Luis Rius, “Enrique Morente”, en *Cuestión de amor y otros poemas, Verso y prosa*, México, FCE, p. 216.

<sup>788</sup> Vide Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Anzos, Siruela, 2008, p. 107.

tiempo mítico, hecha con el barro del origen. Se trata de una melodía improvisada, por lo tanto creada en el momento. En este sentido Lorca (refiriéndose al duende flamenco) apuntaba que “La llegada del duende...da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada.”<sup>789</sup> De acuerdo con él podemos entender el sentido mítico de la voz, que atrae al duende: una melodía recién creada, en una música milenaria, guarda la memoria de la primera melodía. “No se puede cumplir un ritual –advierde Mircea Eliade- si no se conoce el origen, es decir el mito que cuenta cómo ha sido efectuado la primera vez.”<sup>790</sup> En las melodías de flamenco siempre hay una resonancia milenaria que apunta hacia el origen de la música. A su vez la *seguriya* mana de la tierra (v.3); en esta imagen el modo *tab’* cobra nuevas dimensiones: la voz invisible (incorpórea) puede nacer de la tierra como un fruto.

En el segundo cuarteto una soledad quemante se desgrana en la voz. Esta imagen delirante se traduce de manera sencilla si pensamos que la voz puede expresar la soledad.

En el primer terceto se retoma la materia del primer cuarteto, la cual -como hemos apuntado- nos lleva al origen mítico de la voz: recobramos el ser primero. La voz nos lleva a ese mundo primigenio de donde surge el “dolor primordial”<sup>791</sup>. De ahí que el llanto pueda ser luz y sendero, por el carácter sublime de la voz, que entraña un lamento pero también una redención.

---

<sup>789</sup> García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias II, op. cit.*, p. 97.

<sup>790</sup> Mircea Eliade, *op. cit.* p.23.

<sup>791</sup> En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche desarrolla este concepto, que tiene que ver con la idea del hombre arrancado de la naturaleza. Mediante la música volverá a reconciliarse con ella; se trata de una música herida llena de contradicción que expresa ese “dolor primordial”, dolor por añorar un mundo primigenio en el cual ya no se puede vivir; contradicción por pertenecer a un proceso civilizatorio, que lo aleja cada vez más de ese mundo. La música dionisiaca (que encuentra en el flamenco uno de sus mejores ejemplos) expresa el “dolor primordial”, *vide* Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 63-72.

A fin de cuentas –como puede verse en el último terceto- lo que encuentra el poeta en el cante de Morente es la verdad: una verdad primigenia que devela un mundo mítico de donde pudo haber surgido esa voz, de donde surge la voz de Morente llena de “dolor primordial”, es decir de Pena.

Igual que Villalón, Rius recurre al soneto para hablarnos de un *palo* del flamenco. Si comparamos la *bulería* del primero con la *seguriya* del segundo, encontramos que el poema de Rius es más lírico frente al de Villalón que tiene un corte más narrativo. No obstante ambos nos están hablando de una música desmesurada. Quizás la estructura del soneto –como ya apuntamos- sea la contraparte formal que permite la tensión poética entre la medida y la desmesura.

Los siguientes versos de Antonio Machado, en una suerte de silva romanceada, nos hablan de la copla flamenca y la guitarra:

Yo meditaba absorto, devanando  
los hilos del hastío y la tristeza,  
cuando llegó a mi oído,  
por la ventana de mi estancia, abierta  
a una caliente noche de verano,  
el plañir de una copla soñolienta,  
quebrada por los trémolos sombríos  
de las músicas magas de mi tierra.  
Y era el Amor, como una roja llama...  
-Nerviosa mano en la vibrante cuerda  
ponía un largo suspirar de oro,  
que se trocaba en surtidor de estrellas.<sup>792</sup>

Se trata de un fragmento de su poema “Cante hondo” (incluido en las *Soledades*), donde el yo lírico alude al carácter sublime de la copla, ya que ésta surge en un momento de hastío y de tristeza. Surge como un lamento (cargada de “dolor primordial”) que –junto con la guitarra- tiene la virtud de redimir la tristeza evocando imágenes.

---

<sup>792</sup> Antonio Machado, “Cante Hondo”, en *Soledades, Poesías completas*, Madrid, Austral, 2010, p. 92.

La “copla soñolienta” (v. 6) nos hace pensar en el duermevela, un estado entre el sueño y la vigilia que para los músicos de flamenco es fuente de inspiración.<sup>793</sup> Una copla quebrada (v.7) puede ser una imagen sinestésica o una metáfora de la voz con rajo. Para describir la voz con rajo es inevitable usar otra sinestesia, es una voz rasposa, rasgada. Cuando la escuchamos parece que la garganta se quiebra de “dolor primordial” de Pena. En “los trémolos sombríos” tenemos otra sinestesia: la imagen se refiere al trémolo de la guitarra flamenca que en algunos *palos* logra expresar una profunda melancolía.<sup>794</sup> Se trata del temblor de una de las cuerdas primas que se toca cinco veces y se alterna con el bordón<sup>795</sup>, de tal suerte que se evoca el temblor del agua así como la ambivalencia contrapuntística del flamenco, que encuentra –como hemos apuntado- otra metáfora en la llama del candil. En el verso nueve el poeta hace un símil entre el Amor y una llama, que parece irrumpir en la descripción musical que antecede. No obstante podríamos asociar el temblor de la llama con la mano nerviosa en “la vibrante cuerda” de la guitarra (v.10). A su vez el vibrar puede relacionarse con el trémolo. Entendemos que es la música de la guitarra la que consigue “un suspirar de oro” (v. 11, otra sinestesia). También consigue trocarse en un surtidor de estrellas (v.12). Nuevamente aparece el modo *tab’* en esta música que constantemente genera imágenes. El verso doce parece ser el clímax del poema. Se refiere a ese momento en que la evocación musical alcanza su máxima expresión. Un surtidor siempre nos habla de abundancia y de movimiento.

---

<sup>793</sup> El maestro Manolo Sanlúcar, hablaba en una de sus clases de la importancia del duermevela como fuente de inspiración para tocar flamenco.

<sup>794</sup> El lector puede remitirse a la página 103? Del apartado “El duende” donde citamos a Manuel Antonio Arango quien refiriéndose al *Poema del cante jondo*, apuntaba que “sólo la música de la guitarra sugiere melancólicamente la muerte.” En esta página tratamos la melancolía, la guitarra y la muerte.

<sup>795</sup> Las primas son la primera, segunda y tercera cuerdas agudas de la guitarra hechas de nilon. Los bordones son la cuarta, quinta y sexta cuerdas graves de la guitarra, hechas de un entorchado de metal.



El poeta que busca traducir música en poesía, a la hora de escuchar acordes y melodías, encuentra la manera de transformar esta materia sonora en palabra (*logos*<sup>796</sup>), de tal suerte que –sólo por un instante- lo indefinido se vuelve definido (cuando el simbolismo de la música encuentra un referente concreto); no obstante la palabra entraña otra parte irracional (emparentada con el *logos* número de los pitagóricos), la cual se expresa sobre todo con el sonido (significante). Esta parte libera a la palabra del referente concreto que había adquirido; y consigue (al combinar el símil y la metáfora con la sinestesia) que la palabra se transforme de nuevo en música y exprese así todo su poder evocativo.

### 3.2. El compás: perderse para encontrarse

Por aquí abajo se duerme el niño  
al son de la *nana*; las herramientas  
características de los gremios *hacen son*:  
la chaira del albardonero, el martillo de las  
herrerías, la cuchilla del zurrador, la azuela  
del carpintero, la rueda en las cordelerías,  
el resollar del fuelle en las negras fraguas...  
Acompasa el cante hasta el trajinar del mozo de  
Cuadra.

(José Carlos de Luna, *Entre cante grande y cante chico*)

El compás flamenco entraña una gran complejidad polimétrica, ya que de acuerdo con cada *palo*, empieza a contarse desde diferentes pulsos: la *soleá* melancólica se cuenta desde el primero, la *seguriya* desgarrada desde el octavo, la *bulería* alegre desde el doceavo. El

---

<sup>796</sup> La palabra *logos* es la palabra racional que delimita y define a un referente, es la palabra que nombra las cosas (Vide Luis Villoro, *Una filosofía del silencio. la filosofía de la India*, México, UAM, 1996, p. 13). Podemos también hablar de una palabra no racional (delirante), que por medio de la metáfora religa (en un sentido religioso) lo que la palabra *logos* había escindido. Ésta no alude a un solo referente, sino que expresa por medio de su valor evocativo-asociativo un universo sensorial que puede ser multireferencial. Esta palabra no racional está emparentada con el “*logos* del número”, que María Zambrano atribuye a los pitagóricos, y que es esencialmente musical (de hecho la palabra no racional se expresa sobre todo por su prosodia). Para Zambrano “los pensadores de inspiración pitagórica del *logos* del número... acuñan aforismos, frases musicales, equivalentes a melodías o cadencias perfectas que penetran en la memoria o la despiertan; ‘acuérdate’ o para que te ‘acuerdes’ parecen decirnos.” Así el carácter mítico de la palabra no racional nos recuerda el origen. Vide María Zambrano, “La condenación de los pitagóricos”, en *El hombre y lo divino*, México, FCE, 2001, p. 86.

compás siempre es el mismo, pero expresa diferentes puntos de vista (en un sentido musical), según desde donde se empiece a contar. Esta complejidad aunada a su extensión se presta para que el músico lo pierda (o se pierda en él), y luego regrese a él (esto solamente puede suceder merced a su profundo conocimiento del compás); dejándonos una sensación de extravío momentáneo, para después recuperar las coordenadas, de tal suerte que se enfatiza la belleza del riesgo, (característica de “las artes mágicas del vuelo”<sup>797</sup>) ya que éste siempre tiene un sentido musical, que se resuelve en consonancia. De ahí que la idea de perderse para encontrarse esté íntimamente relacionada con el compás. En palabras de Bergamín, “el hombre se encuentra naturalmente en aquello mismo en que se pierde y por aquello mismo que le pierde.”<sup>798</sup> Esto puede suceder tanto en la vida como en la música de improvisación.

En la siguiente copla de José Bergamín, –en un sentido alegórico- el camino puede verse como el compás; andarlo es improvisar y detenerse es llegar a ese punto donde el músico encuentra de nuevo las coordenadas:

Voy andando y ya no sé  
a dónde voy a parar.  
Cuando me canse de andar  
me pararé y los sabré.

(*Canto rodado*, p. 125)<sup>799</sup>

De esta manera ha llegado a su destino una faena torera, o un remate o una línea melódica. Un destino imprevisto de carácter sorpresivo –como la llegada del duende<sup>800</sup>- nos llena de frescura.

<sup>797</sup> Para “las artes mágicas del vuelo”, véase al capítulo del baile. El apartado “Movimiento **y quietd. p?**”

<sup>798</sup> José Bergamín, “Hombre perdido”, en *op. cit.*, p. 84.

<sup>799</sup> José Bergamín, *Poesía, VI, Canto rodado*, Turner, Madrid, 1984, p. 125, citado de aquí y en adelante como *Canto rodado*.

Para encontrarse verdaderamente –en el compás y en el camino- hay que perderse: “y es difícil perder; es difícil perderse. Pero es más difícil encontrarse sin haberse perdido.”<sup>801</sup> La vitalidad de las “artes mágicas del vuelo” tiene que ver con esa necesidad de arriesgarse: “Vivir, pensamos, es querer perderse uno en todo y por todo.”<sup>802</sup> Perderse y encontrarse en el compás, en este sentido, consigue embriagar. Podemos pensar que el flamenco, tanto en sus letras como en su música, es un arte de la repetición que consigue embriagar porque consigue que nos perdamos. Asimismo en la poesía inspirada en el mundo del flamenco es recurrente el motivo de perderse, perder la conciencia, perderse a sí mismo:

Sé que me voy a perder  
y ya sé que estoy perdido,  
y solamente me pesa  
que no te pierdas conmigo. (*La soledad*, XXXVI)<sup>803</sup>

En esta copla de Ferrán se puede apreciar el carácter positivo de perderse. El yo lírico incluso quisiera perderse con su compañera. En este sentido el perderse se puede asociar – por medio de la embriaguez- a la tradición idílica, sin duda asimilada por la copla flamenca.

En los siguientes versos de Antonio Machado, la idea de perderse se asocia a la Pena, la embriaguez, la música, y la luna:

Y no es verdad, dolor, yo te conozco,  
tú eres nostalgia de la vida buena [...]  
Como perro olvidado que no tiene  
huella ni olfato y yerra  
por los caminos, sin camino, como  
el niño que en la noche de una fiesta  
se pierde entre el gentío

---

<sup>800</sup> De acuerdo con Lorca, “la llegada del duende...da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién creada,” *vide* García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias II*, *op. cit.*, p 97.

<sup>801</sup> José Bergamín, “Hombre perdido”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1973, p.84.

<sup>802</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>803</sup> Augusto Ferrán, *La soledad*, Sevilla, Signatura, 2006, p. 68. Citado aquí y en adelante como *La soledad*.

y el aire polvoriento y las candelas  
chispeantes, atónito, y asombra  
su corazón de música y de pena,  
así voy yo, borracho melancólico,  
guitarrista lunático, poeta...<sup>804</sup>

El dolor como nostalgia “de la vida buena” claramente alude a la Pena andaluza, que – como hemos apuntado- consiste en la antítesis dolor-placer (tristeza-alegría, dolor-belleza). Aquí la Pena y el perderse (“Por los caminos, sin camino”) se relacionan de tal manera que parece que nos perdemos para olvidar la Pena. Ese es el sentido de perderse y embriagarse, olvidar la Pena, y luego (cuando regrese el compás) recordarla.

El verso “su corazón de música y de Pena” (v.12) dibuja la esencia de la lírica flamenca. Se trata –en palabras de Nietzsche- de “dolor primordial”, que genera música. Imaginémonos a Orfeo cantando con su lira, desgarrado por la pérdida de Eurídice. En ese canto –como en el poema- coinciden la nostalgia y la melancolía. A su vez el compás se relaciona con los latidos del corazón: cada pulso puede ser un latido con sólo añadir los cinco acentos.

La alusión a la luna (lunático<sup>805</sup>) relaciona la locura, la embriaguez, la música y la poesía (vv. 13-14). Todos ellos elementos sustanciales en el mundo del flamenco. La carga erótica de la luna (en el flamenco y en la simbología tradicional) cobra sentido si pensamos que estos elementos se deben a la Pena, que también involucra –como hemos visto- la pérdida de la compañera.

---

<sup>804</sup> Antonio Machado, “Galerías, LXXVII”, en *op. cit.*, p. 134, vv. 1-2, 5-14. Se trata de una silva con versos blancos.

<sup>805</sup> La etimología de lunático (en latín *lunaticus*) es literalmente: “afectado por los cambios de la luna”, de allí que la palabra pasara al español como una locura por intervalos. En inglés puede traducirse como *moonstruck*, literalmente golpeado por la luna. *Vide* Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México, FCE, El Colegio de México, 1991, p.424.

En la siguiente copla se pierden totalmente las coordenadas, en una suerte de preguntas y respuestas que nos acercan al nihilismo:

¿Quién eres? –Ya, ni me acuerdo.  
 ¿De dónde vienes? –No sé.  
 ¿A dónde vas? –Qué sé yo.  
 ¿Qué haces aquí? –¡Qué he de hacer!  
 (*La soledad*, CXXXII, p. 91)

El sentido flamenco de perderse está emparentado con cierto nihilismo, que tiene que ver con un deseo de ausentarse de la realidad. En palabras de Lorca se trata de una “evasión real y poética de este mundo.”

En la siguiente estrofa (de una canción de Prados), en cambio, el yo lírico expresa una angustia existencial por estar perdido:

Quisiera saber qué soy  
 y dónde estoy  
 cuando voy  
 a ser,  
 quisiera saber...<sup>806</sup>

Éste no saber si se es, también se siente en el grito desgarrado del cante. En este caso no se trata del ayeo que busca el “olvido de sí”, sino del grito que reafirma al ser, provocado por la sensación de no ser. Se trata de la angustia de perderse uno mismo, que puede apreciarse –aunque con menos sofisticación– en la siguiente copla de Ferrán:

Por fuerza me he vuelto loco  
 sin saber cómo ni cuándo,  
 puesto que estoy tan perdido  
 que me busco y no me hallo.  
 (*La soledad*, CXXVIII, p. 90)

Aquí el delirio cobra un nuevo sentido, ya no es esa locura embriagada que nos regresa a un mundo primigenio,<sup>807</sup> ahora tiene un carácter negativo que apunta a la angustia de perder la

---

<sup>806</sup> Emilio Prados, “Meditación primera, canciones I”, en *Trinidad de la rosa, Mínima muerte, Poesías completas, op. cit.*, p. 701.

razón. Este delirio también se deja sentir en el compás, cuando por medio de síncopas y remates,<sup>808</sup> nos encontramos al borde del silencio, a punto de caer y de perdernos. Pero el sentido del compás sigue siendo perderse para encontrarse, y la música nos rescata momentáneamente del abismo.

En la siguiente copla de Prados esta idea se complementa con el tópico flamenco del cuerpo como prisión<sup>809</sup>:

Me pierdo en mi soledad  
y en ella misma me encuentro  
que estoy tan preso en mí mismo  
como en la fruta está el hueso.<sup>810</sup>

La profunda soledad en la poesía de Prados apunta a la introspección del cante, que implica sentirse preso en el cuerpo, para poder liberarse de él por medio de la voz. Algo similar ocurre en el siguiente poema de Rius donde el cuerpo de la bailaora está preso:

**Seguiriya gitana**  
¡El ritmo! Entra en las venas  
gota a gota, hilo a hilo;  
va entrando, no se detiene;  
entra, gemido a gemido.

El espacio, de tan grande,  
se hace imposible de abrirlo.  
Cordeles ciñen el cuerpo,  
que se dobla en su presidio.<sup>811</sup>

---

<sup>807</sup> Vide Nietzsche, *op. cit.*, p. 59.

<sup>808</sup> La síncopa cae después del pulso o tierra, en el *of beat*, con lo cual sentimos que el suelo se ha desplazado, o ha desaparecido. El remate –como hemos apuntado– remarca el silencio de manera abrupta, lo cual genera la sensación de detenernos vertiginosamente en el borde de un abismo. En el compás flamenco los remates y la síncopa adquieren una gran sofisticación considerando la complejidad de los doce pulsos y sus acentos.

<sup>809</sup> El cantaor (o el tocaor) siente que el cuerpo es una prisión (esto se asocia al tópico tradicional del cuerpo como prisión del alma), de la cual se puede escapar por medio del cante.

<sup>810</sup> Emilio Prados, Tres tiempos de soledad, “Tres canciones, 3”, en Trinidad de la rosa, *Mínima muerte, Poesías completas, op. cit.*, p. 679.

<sup>811</sup> Luis Rius, “Seguiriya gitana”, en *Canciones a Pilar Rioja, Verso y prosa*, México, FCE, 2011, p. 197. Este poema –como puede advertir el lector– no se ajusta a la métrica de la *seguiriyá gitana* (ya que está compuesto de dos cuartetas romanceadas), no obstante el ritmo que entra en la sangre sí nos remite al compás de la *seguiriyá*.

Aquí el ritmo “entra, gemido a gemido,” (v.4) evocando los *ayes* de los *seguriyeros* y el compás de la *seguriya*. La imagen cobra plenitud con las gotas (v.2) que nos dejan imaginar un ritmo de sangre. Se dice mucho entre los músicos de flamenco: “toca con sangre.” Acaso se trata de un dolor que produce placer, qué otra cosa son los *ayes* sino una sublimación del dolor.

Después con la imagen de los hilos (v. 2) se abre el panorama polisémico del poema: será que el ritmo de la *seguriya* es un tejido, un tejido vital hecho de sangre. O es que en una visión más plástica las gotas de sangre se expanden como hilos. De cualquier manera el compás va entrando en las venas, y ésta es la imagen central de la primera cuarteta.

En la segunda cuarteta irrumpe la danza. Su imposibilidad de abrir el espacio, no obstante nos deja un trazo invisible que lo intenta; cuando el cuerpo se detiene, cuando “se dobla en su presidio.” El cantaor se escapa de la cárcel del cuerpo cuando un melisma alcanza a herir el aire. Asimismo la bailaora se escapa de su cuerpo hasta que regresa a él cuando se detiene en el silencio de un remate.

En los siguientes versos de Prados la paradoja de encontrar cuando no se busca tiene mucho que ver con la improvisación del flamenco, en la cual surge el mejor hallazgo cuando menos es buscado:

... Y dejé de preguntar  
y lo que encontrar quería,  
solo se me vino a dar.

Y era que lo conocía  
desde que empecé a buscar:  
¡qué dolorosa alegría!<sup>812</sup>

---

<sup>812</sup> Emilio Prados, Memoria sin presencias, “Meditaciones, 5”, en Trinidad de la rosa, *Mínima muerte, Poesías completas, op. cit.*, p. 728, vv. 8-11.

Aquí también está presente la Pena en el último verso donde la alegría (de encontrar), se opone al dolor (de haber buscado en vano), en una suerte de contrapunto relacionado con el compás, ya que éste -en cada una de sus repeticiones- tiene la intención de desplegar diferentes puntos de vista, muchas veces opuestos, que en términos musicales se traducen en síncopas, remates, anticipaciones de acordes, y acentos.

En la fragua el sonido del yunque comienza a transformarse en compás flamenco. El ritmo del trabajo extenuante va cobrando forma. El compás desnudo del metal contra el metal nos deja escuchar la cadencia milenaria, sobre todo con sus silencios:

Dos hombres indignos de tez renegrida,  
martillean el yunque, un hierro torciendo,  
y al compás del fuelle va la fragua ardiendo.  
Un viejo le sopla de cara homicida.<sup>813</sup>

El martillo sobre el yunque, el movimiento del fuelle, el respirar, el ritmo del corazón crean el compás de doce pulsos. El compás por su extensión nos deja sentir que contiene un instante eterno (tal como Octavio Paz define el término<sup>814</sup>). Sentimos que no hay antes ni después, todo es ahora. En este sentido el compás flamenco también tiene relación con el instante borgeano (el instante como medida de eternidad), y con el divino, que describe María Zambrano; para ella “un instante puede ser un segundo de nuestros veloces relojes; puede ser, debe haber sido muchas horas y hasta días y noches del sistema solar.”<sup>815</sup> Cuando pasa un instante, “algo que parecía estar ahí para siempre”<sup>816</sup> desaparece. Ésta es la sensación que nos deja el compás flamenco cuando pasa: una suerte de revelación que aún

---

<sup>813</sup> Fernando Villalón, “La seguiriya gitana y el martinete”, en *El alma de las canciones*, en *op. cit.*, p. 155, vv. 17-20.

<sup>814</sup> Octavio Paz, “La consagración del instante”, en *El arco y la lira, La casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (tomo I), México, FCE, 1994, p. 191.

<sup>815</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 2001, p.40.

<sup>816</sup> *Idem.*



flota en el silencio. Para Zambrano, “el instante no podría aparecer si no fuera la manifestación de lo divino.”<sup>817</sup> El compás flamenco –en este sentido- recupera el carácter sagrado de la emoción estética. El silencio después del compás consigue la llegada del duende, que bendice el ritmo y la improvisación. Para los flamencos el duende sólo llega cuando el arte es verdadero, cuando la emoción es verdadera, cuando verdaderamente ha pasado un instante.

Refiriéndose a su concepto de “analogía” Octavio Paz apuntaba que “el mundo es un poema; a su vez el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal.”<sup>818</sup> En la complejidad del compás flamenco se puede escuchar cómo las frases rítmicas dialogan, se corresponden y se complementan, como si escucháramos con los ojos cerrados todos los sonidos que coinciden en un segundo. La rotación cíclica va descifrando la sincronía de un instante. De acuerdo con María Zambrano “Es el tiempo cósmico, el tiempo sustancia de las cosas todas, abismo de la realidad. El número y el ritmo lo revelan, lo hacen aparecer y manifestarse, lo que es en él someterse, aplacarse. La máxima realidad que de él se arranque será el alma.”<sup>819</sup>

Igual que el modo *tab'*, el compás flamenco es expresión de las voces de la naturaleza; más aún les da forma, las somete a una estructura, para que puedan entablar un diálogo en correspondencia. El compás se convierte –como el poema<sup>820</sup> - en un doble del universo. La música se vuelve un espejo del mundo.

---

<sup>817</sup> *Idem.*

<sup>818</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, “Analogía e ironía”, en *La casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (tomo 1). México, FCE, 1994, p. 389.

<sup>819</sup> María Zambrano, *op. cit.*, p. 98.

<sup>820</sup> *Vide* Octavio Paz, *op. cit.*, p. 396.

El compás flamenco entraña la travesía de los gitanos, la magia de la fragua, el pulso del yunque, el deseo de apresar el tiempo en un instante, las palmas que guardan el secreto de ese instante. En el compás dialogan ritmos y símbolos, la tierra y la síncopa, disonancia y consonancia, contradicción y acuerdo, delirio y razón. El compás llega todavía más lejos porque consigue “hacer audible, sobrecogedor, maravilloso, el silencio.”<sup>821</sup>

### 3.3. Paradoja existencial e instante perenne

La paradoja existencial está íntimamente relacionada con las “artes mágicas del vuelo.”<sup>822</sup> En la música y en el baile, así como en el toreo, la belleza de la improvisación se intensifica merced a la muerte. La paradoja consiste justamente en el hecho de que mientras vivimos también vamos muriendo. De acuerdo con esto cada nota improvisada queda muerta al momento de su ejecución, pero a la vez permanece eternamente. “Para el poeta –apuntaba Arturo Souto refiriéndose a Luis Rius- era misteriosamente revelador el hecho de que mediante el más fugaz movimiento pudiera llegarse a captar el ser. Le intrigaba que precisamente lo más delicado y efímero: un simple, raudo alzar de brazos, fuese capaz de producir efectos perennes.”<sup>823</sup> Justamente el carácter irrepetible de una frase o una suerte recién creadas es lo que les brinda permanencia. En este punto coincide la paradoja existencial con el arte de improvisar: sólo se puede vivir al ir muriendo, sólo se puede crear con el vértigo de la muerte, con la vitalidad de la muerte, sabiendo que cada nota va a

---

<sup>821</sup> Joel Caraso, “*Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero*”, en *En torno a la poesía de José Bergamín*, Lleida, Pages Editors y Universitat de Lleida, 1995, p. 115.

<sup>822</sup> Ver el apartado “Movimiento y quietud” donde hay una descripción de “las artes mágicas del vuelo.”

<sup>823</sup> Arturo Souto, Texto introductorio, en *Verso y prosa, op. cit.*, p. 25.

perdersse para siempre, pero que a su vez –justamente por eso- va a dejarnos la sensación de un instante eterno.<sup>824</sup> En este sentido entendemos los versos de Prados:

De vivir vengo,  
muriendo estoy  
y a vivir  
voy.

¡A morir voy,  
por vivir!<sup>825</sup>

Aquí el gerundio del segundo verso implica la vitalidad de la muerte: el presente es un morir constante, pero también es un vivir constante. La muerte constante nos lleva a la vida (vv. 5-6). El acorde de tónica<sup>826</sup> de la cadencia andaluza implica justamente eso: una muerte que se transforma instantáneamente en vida. Aunque también podemos pensar -dentro de las posibilidades de la misma paradoja- que la vida presente se transforma de manera inmediata en muerte, tal como declara el propio Prados en otro poema: “Yendo a ser comienzo a estar, / y estando dejo de ser.”<sup>827</sup>

Papini apuntaba que “al nacer se comienza a morir,”<sup>828</sup> aunque en un artículo sobre la poesía de Prados, María Zambrano<sup>829</sup> advertía lo contrario; para ella tanto Prados como los místicos buscaban morir para nacer constantemente, sin embargo ambas posturas son parte de la entraña de la paradoja, la cual también se dibuja con gran belleza en las coplas de Gerardo Diego:

<sup>824</sup> Sobre el instante eterno, borgeano o divino, véase el apartado anterior, “El compás.”

<sup>825</sup> Emilio Prados, “Lamentación de la rosa, tres canciones, 3”, en Trinidad de la rosa, *Mínima muerte, Poesías completas I, op. cit.*, p. 722, vv. 4-9.

<sup>826</sup> Se trata de un acorde dominante, que en música tonal por su carga de tensión nunca debe ir en la tónica. No obstante en la cadencia andaluza aparece en la tónica generando inestabilidad.

<sup>827</sup> Emilio Prados, “Tres canciones, 2”, Tres tiempos de soledad, en *Mínima muerte, Poesías completas I, op. cit.*, p. 678, vv. 6-7.

<sup>828</sup> Papini, *apud* Manuel Gahete Jurado, “Memoria de la muerte en la poesía de Emilio Prados”, en *Emilio Prados (un hombre, un universo)*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2000, p. 110.

<sup>829</sup> Vide María Zambrano, “Pensamiento y poesía de Emilio Prados”, en *Revista de occidente*, tercera época, núm. 15, Madrid, 1977, p. 59.

Morir se muere una vez  
 -dice el necio sabihondo-  
 sin saber que aquí se muere  
 vaso a vaso y toro a toro.  
 (Lección, vv. 5-8)<sup>830</sup>

Aquí cobra plenitud una muerte andaluza<sup>831</sup> que se relaciona con el placer, Diego nos invita a paladearla:

Ciudad de la buena muerte,  
 de la muerte sorbo a sorbo,  
 paladeando su espumilla  
 y su aroma agraz y oro.  
 (Lección, vv. 1-4)

Igual que una nota improvisada, el placer adquiere intensidad merced a la muerte. En este caso la muerte tiene sabor y aroma; se va degustando conforme vamos muriendo.

En la siguiente copla aparece de nuevo el verbo morir en gerundio (v.1), igual que en los versos de Prados se trata de ir muriendo mientras vivimos:

Quien sabe que está muriendo  
 eso tiene adelantado.  
 Toma el sol todos los días  
 y paga su muerte a plazos. (Lección, vv. 25-28)

En otra canción de *Mínima muerte*<sup>832</sup> Prados nos muestra las dos caras de la paradoja: “Quien quiera estar vivo, / comience a morir / y diga conmigo: / vivir es morir/....Morir es vivir (vv.3-6, 20). Simultáneamente vivir es morir, y morir es vivir. Para la primera cara cabe citar un verso de San Juan: “Pues si más vivo más muero;”<sup>833</sup> para la segunda, una

<sup>830</sup> Gerardo Diego, “Lección de muerte en coplas”, en *El jándalo( Sevilla y Cádiz)*, Madrid, Palabra y Tiempo, 1964, p. 21, citado aquí y en adelante como “Lección.”

<sup>831</sup> En Andalucía en cuanto más intensa y placenteramente se vive un momento, más se acerca uno a la Pena negra, que entraña una muerte simbólica (la consciencia de que en cualquier momento podemos morir, permite que se disfrute más la vida). La ironía de la Pena negra se descifra si pensamos que la muerte es la culminación del placer. En este sentido la muerte se llena de erotismo, recordemos los versos de Escribá: “Ven muerte tan escondida / que no te sienta venir / porque el placer de morir / no me vuelva a dar la vida.”

<sup>832</sup> Emilio Prados, “Meditación primera, Canciones 7”, en *Mínima muerte, Poesías completas I, op. cit.*, p. 709.

<sup>833</sup> San Juan de la Cruz, “Vivo sin vivir en mí” (copla IV, v.7), en *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 268.

sentencia de Séneca: “Dejar la vida no es morir, sino acabar de morir.”<sup>834</sup> Las dos caras de la paradoja advierten que en el transcurrir están involucradas la vida y la muerte. Esto nos lleva de nuevo a la relación entre la paradoja existencial y las artes mágicas del vuelo, las cuales en su transcurrir precisan de la vida y de la muerte de manera sincrónica, ya que en el momento en que mueren –precisamente por medio de la muerte- nos dejan su huella más vital. Esto genera otra paradoja: la permanencia en lo fugaz, que, de acuerdo con Arturo Souto, intrigaba especialmente a Luis Rius. Cómo es posible que lo efímero se vuelva eterno:

Aparecía de pronto  
la eternidad y se iba.  
La eternidad en la tarde  
y en tu voz estremecida.<sup>835</sup>

Para Gerardo Diego<sup>836</sup> la música es a la vez “eterna y efímera”; eterna por lo que nos deja: el silencio que la sucede.

En un artículo dedicado al libro *Jardín cerrado* (de Prados), Juan Larrea apuntaba que “la poesía va palpando, haciendo vibrar y cantar, cuanto encuentra a su paso en busca del cuerpo verdadero del hombre y de su nombre.”<sup>837</sup> No obstante cuando lo encuentra y lo nombra, se desvanece, para permanecer en silencio, en el silencio. Asimismo la música, en su dejar de ser siendo, va persiguiendo al silencio que inevitablemente será su último destino.

---

<sup>834</sup> Seneca, *apud* Manuel Gahete Jurado, “Memoria de la muerte en la poesía de Emilio Prados”, en *Emilio Prados (un hombre, un universo)*, *op. cit.*, p.110.

<sup>835</sup> Luis Rius, “Canciones de irremediable amor a la bailarina” XXXIII, en *Canciones a Pilar Rioja*, México, CONACULTA, 1992, p. 70, vv. 1-4. Generalmente utilizamos la edición del FCE, salvo en esta ocasión en que el poema sólo aparece en la edición de CONACULTA.

<sup>836</sup> *Vide* Gerardo Diego, “Aria”, en *Hojas*, en *Poemas musicales*, *op. cit.*, pp. 433-435.

<sup>837</sup> Juan Larrea, “Ingreso a una transfiguración”, en *Poesías completas I*, *op. cit.*, p. 755.

### 3.4. Entre el sueño y la vigilia. Vínculos con la luna<sup>838</sup>, el agua y la guitarra

La polivalencia simbólica de la luna, su relación con la magia y la hechicería, y sus vínculos con la música y la cultura gitana hacen de ella un elemento central en el mundo del flamenco. Como habíamos apuntado, Margit Frenk<sup>839</sup> destaca sobre todo el valor erótico de la luna en la tradición simbólica Peninsular.<sup>840</sup> La riqueza polivalente “del simbolismo lorquiano”<sup>841</sup> consigue que el valor erótico de la luna exprese simultáneamente la muerte:

En el aire conmovido  
mueve la luna sus brazos  
y enseña lúbrica y pura,  
sus senos de duro estaño.

(*Luna*, vv. 5-8)<sup>842</sup>

Aquí la luna erotizada y personificada como una mujer simboliza también la muerte.<sup>843</sup> En el romance de Lorca es ella quien se roba el alma del niño gitano que yace muerto en la fragua. En este sentido Miguel García-Posada reconoce que el valor de la luna como muerte (en la obra de Lorca) ha sido el más analizado. No obstante también señala el valor de la luna como un símbolo y un agente de Eros.<sup>844</sup>

<sup>838</sup> De acuerdo con Schulten, ya desde la época de los tartessos (que habitaron el valle del Guadalquivir hace 3000 años) la luna ha sido en la región andaluza una presencia fundamental. *Vide* Schulten, “Tartessos la más antigua ciudad de Occidente”, *apud* Allen Josephs y Juan Caballero, en *op. cit.*, p. 37.

<sup>839</sup> *Vide* Margit Frenk, “Símbolos naturales en las viejas canciones populares”, en *op. cit.*, pp. 332-334.

<sup>840</sup> Éste podría tener un antecedente en los misterios dionisiacos, ya que –de acuerdo con Eliade– Dionisos es un dios lunar. *Vide* Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 2008, p. 157.

<sup>841</sup> Miguel García-Posada, “Introducción general”, en García Lorca, *Obra completa* (Tomo I), Madrid, Akal, 2008, p.71.

<sup>842</sup> García Lorca, “Romance de la luna, luna”, en *Romancero gitano*, Edición y estudio de Christian de Paepe, Madrid, Austral, 2006. p. 90. Citado aquí y en adelante como *Luna*. Este romance lo canta Camarón por tanguillos en el disco *Calle real* (1983).

<sup>843</sup> De acuerdo con García posada los metales en la obra de Lorca simbolizan, sobre todo, la muerte (*Vide* Miguel García Posada, “Introducción general,” en *Obra completa I, op. cit.*, pp. 81-82) En este caso los “senos de duro estaño” no son la excepción.

<sup>844</sup> *Vide* Miguel García-Posada, “Introducción general,” en *op. cit.*, p. 73.

En los siguientes versos del romance de “Thamar y Amnón” aparecen de nuevo los pechos<sup>845</sup> de la luna que provocan la violación y el incesto, y que también anuncian la muerte de Amnón:

Amnón estaba mirando  
la luna redonda y baja,  
y vio en la luna los pechos  
durísimos de su hermana.<sup>846</sup>

Por su parte la “Oda a Belmonte”, de Gerardo Diego dibuja una luna personificada como una mujer que se peina en el espejo del río:

Relumbra el río ya lisos escudos  
y la luna mirándose se peina  
en larga, larga pausa, perezosa,  
con su mano estrellada de virreina.  
Mas ¿quién de nuevo tañe  
el trémulo secreto  
de tu guitarra, oh Betis, bien templada?  
La rítmica de un polo  
se apaga y surte, fresca ya y precisa...<sup>847</sup>

En esta silva la luna se llena nuevamente de erotismo: el motivo de peinarse en la lírica tradicional simboliza o bien a la amada preparándose para el encuentro amoroso, o bien a ella misma después del hecho consumado.<sup>848</sup> Este proceso puede asociarse con la

---

<sup>845</sup> Lo que parece más evidente es que vio en los pechos de la luna los pechos de su hermana, aunque también puede entenderse que vio en las formas de la luna los pechos, lo cual no atenúa el carácter erótico.

<sup>846</sup> García Lorca, “Thamar y Amnón”, en *Romancero gitano*, *op. cit.*, pp. 176-177 (vv. 33-36). Este romance lo canta Camarón por bulerías en el disco *Soy gitano* (1989). La *bulería* es un *palo* del flamenco que utiliza la cadencia andaluza y el compás de doce pulsos empezando a contar en el pulso doce, en términos de la música occidental equivaldría a un compás de 6/8, seguido de uno de 3/4; este ritmo se caracteriza por su agilidad que permite un constante juego de síncopas y anticipaciones de acordes que a veces nos recuerdan el movimiento del toro jugando con la capa. *Palo* es un término que proviene del léxico flamenco y que se utiliza para designar los estilos o subgéneros del arte flamenco (algunas veces tiene que ver con la tonalidad y la armonía, otras con el compás). Dependen del *palo* tanto la estructura estrófica como la posibilidad de que el tercer verso sea o no de arte mayor.

<sup>847</sup> Gerardo Diego, “Oda a Belmonte”, en *La suerte o la muerte*, Madrid, 1963, p. 1380, vv. 17-25.

<sup>848</sup> *Vide* María Ana Masera, *op. cit.*, p. 287-289.

luna, que se caracteriza por su constante metamorfosis<sup>849</sup>. Durante tres noches la luna tiene que morir para renacer. Es por ello símbolo de la regeneración, la cual –retomando a García Posada- implica tanto a Eros como a Tánatos.

La imagen de la luna también se enriquece con el simbolismo del agua que corre. Recordemos que, de acuerdo con Paula Olinger<sup>850</sup>, el agua en movimiento en sí misma connota sexualidad. El temblor del río es un espejo en movimiento (tembloroso) donde la luna se peina con ritmo. El ritmo y el movimiento del agua expresan la constante transformación de la imagen.

El río tiene una guitarra que en un sentido metafórico tiembla como el agua que corre. A su vez la música silenciosa del río se asemeja al sonido de una cuerda que tiembla.<sup>851</sup> En este poema la guitarra, la luna y el agua son tres voces musicales que conversan a ritmo del compás flamenco (el *polo*), que puede asociarse con la metamorfosis regenerativa de la luna, la cual también “se apaga y surge.”<sup>852</sup>

En la siguiente copla, la metamorfosis de las fases lunares es evocada por un velo de seda negro; descubierta del velo, la luna está llena. Igual que en los versos de Lorca, la luna aparece personificada como una mujer:

---

<sup>849</sup> “La luna –advierde Mircea Eliade- es un astro que crece, decrece y desaparece, un astro cuya vida está sometida a la ley universal del devenir. Durante tres noches la luna tiene que morir para renacer. Por ello es símbolo de la regeneración. Es también símbolo de la fecundidad, un buen número de dioses de la fertilidad – entre ellos Dionisos- son al mismo tiempo divinidades lunares. Vide Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 2008, pp. 150, 157.

<sup>850</sup> Paula Olinger, *apud* María Ana Masera, *op. cit.*, p. 143.

<sup>851</sup> He querido referirme nuevamente al trémolo de la guitarra flamenca. La característica del trémolo es la repetición de una sola nota, en una misma cuerda. En la guitarra clásica se repite tres veces después de una nota distinta con el pulgar, en la flamenca cuatro. La sensación que nos da es de temblor tal como lo indica su etimología. El trémolo de la guitarra flamenca tanto se llena de emoción, que desde mi punto de vista, después del cante es la expresión musical que más se acerca a la Pena.

<sup>852</sup> En este sentido Eliade señala que el eterno devenir de la luna es rítmico. Vide Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, *op. cit.*, p. 170.



Ya no viste la luna  
 su velo de seda negro  
 ya no baja a mirarse  
 en su azul espejo.<sup>853</sup>

Nuevamente la luna se refleja en el espejo del agua que la llena de connotaciones simbólicas.

Por su parte, Antonio Machado, merced a una metáfora pura, consigue uno de los más hermosos dibujos de la luna:

Cuando lleguemos al puerto,  
 niña, verás  
 un abanico de nácar  
 que brilla sobre la mar.<sup>854</sup>

El reflejo de la luna sobre el agua es un tema que comparte esta copla con las dos anteriores, no obstante la distingue el resplandor de la imagen, el cual se acerca a lo que Bergamín ha llamado el “aletazo de la divinidad”<sup>855</sup>; es tal la belleza de la metáfora (un abanico de nácar = luna) que se convierte en una revelación.

En esta copla la asonancia en los pares y la voz “niña” en vocativo nos dejan escuchar resonancias tradicionales, en equilibrio con la metáfora cuya sofisticación apunta a un tratamiento culto.

El motivo de la luna reflejada en el agua es también tradicional como puede apreciarse en la siguiente copla:

La luna en el cielo,  
 la luna en el río,  
 pobre de la luna  
 quién la habrá partío.  
 (Acuáticas, p. 63.)

<sup>853</sup> Esta copla del tema “Na es eterno” la canta Camarón por bulerías en el disco *Calle real* (1983).

<sup>854</sup> Antonio Machado, “Hacia tierra baja, IV”, en *Nuevas canciones, Poesías completas*, Madrid, Austral, 2010, p. 268.

<sup>855</sup> El concepto, “aletazo de la divinidad”, es de Unamuno; se refiere a cierto tipo de emoción estética, que conlleva un carácter sagrado, y es capaz de evadirnos de la realidad racional; Está íntimamente emparentado con el poema evasivo de Lorca.

Quizás esta coplita inspiró a Lorca algunos versos del poema “Burla de don Pedro a caballo”:

Sobre el agua  
 una luna redonda  
 se baña,  
 dando envidia a la otra  
 ¡tan alta!  
 En la orilla,  
 un niño,  
 ve las lunas y dice:  
 ¡Noche; toca los platillos!<sup>856</sup>

Estos versos sugieren que la luna reflejada en el agua es más bella que la otra que brilla en el cielo.<sup>857</sup> La mirada del niño contemplando las dos lunas quizás tenga un sentido mítico (que puede relacionarse con la mirada de la niña en copla anterior de Antonio Machado). El poeta coloca en ella el enigma de la realidad y su reflejo; las dos lunas a su vez se reflejan en las pupilas del niño creando un juego de espejos. La mirada del niño está también ligada a la creatividad del agua: el espejo del agua crea otra realidad; en ese sentido Bachelard apunta que el agua es creadora: “al inmovilizar la imagen del cielo, el lago crea un cielo en su seno.”<sup>858</sup> Stephen Reckert –por su parte- advierte que la “propiedad más significativa” de la imagen reflejada en el agua es su “ambigüedad ontológica.”<sup>859</sup> De acuerdo con el autor, el líquido es “característicamente susceptible de distorsiones y perturbaciones siempre cambiantes.” En este sentido el niño es capaz de crear una metáfora (dos lunas = dos platillos) a partir del reflejo de la luna en el agua.

---

<sup>856</sup> García Lorca, “Burla de don Pedro a caballo (Romance con lagunas), Primera laguna,” en *Romancero gitano*, Edición y estudio de Christian de Paepe, Madrid, Espasa Calpe, 2007, P. 168- 169. Vv. 17-23.

<sup>857</sup> Bachelard refiriéndose al agua apunta que “el reflejo es más real que lo real porque es más puro.” Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 68.

<sup>858</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 68.

<sup>859</sup> Vide Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 301-302.

La luna también puede adquirir un carácter oscuro, como sucede en los siguientes versos de Lorca, en los que se ve reflejada en el agua para confirmar la muerte de la gitana:

Sobre el rostro del aljibe,  
se mecía la gitana,  
verde carne, pelo verde,  
con ojos de fría plata.  
Un carámbano de luna,  
la sostiene sobre el agua. (*Sonámbulo*, vv. 77-78)<sup>860</sup>

El reflejo de un pedazo de la luna helada sobre el aljibe -sosteniendo a la gitana- combina dos símbolos centrales en la lírica lorquiana: el agua estancada<sup>861</sup> y la luna expresando la muerte.<sup>862</sup>

Ya antes en el mismo romance, la luna y el agua coincidían para simbolizar la muerte: “Barandales de la luna / por donde retumba el agua” (*Sonámbulo*, vv. 51-52). De acuerdo con Esperanza Ortega en estos versos la luna “preside la escena en que la muerte se apodera de sus presas”<sup>863</sup> (se refiere a la gitana que habíamos mencionado, y a su enamorado).

En las *Nuevas canciones* Antonio Machado “vuelve hacia una poesía folklórica o tradicional y vuelve con el recuerdo reavivado de *Demófilo*”<sup>864</sup> (su padre). En la siguiente canción (compuesta por una cuarteta asonantada, una redondilla, una coplita hexasílaba, y una *soleá* hexasílaba) el regusto por la lírica andaluza suena en todas las cadencias:

<sup>860</sup> García Lorca, “Romance sonámbulo”, en *Romancero gitano*, Edición y estudio de Christian de Paepe, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p. 105. Citado aquí y en adelante como *Sonámbulo*.

<sup>861</sup> Sobre el agua estancada como símbolo de muerte en la obra de Lorca, véase García Posada, *op. cit.*, pp. 75.

<sup>862</sup> Al simbolismo de la luna hay que añadir los “ojos de fría plata” de la gitana, no sólo como metáfora sino también como símbolo de la muerte. Recordemos que de acuerdo con García Posada los metales en la obra de Lorca simbolizan, sobre todo, la muerte (*Vide* Miguel García Posada, “Introducción general,” en *Obra completa I*, *op. cit.*, pp. 81-82).

<sup>863</sup> Esperanza Ortega, *op. cit.*, p. 210.

<sup>864</sup> Manuel Alvar, “Introducción”, en Antonio Machado, *Poesías completas*, *op. cit.*, p. 50. Demófilo es el seudónimo de don Antonio Machado y Álvarez, padre del poeta.

Una noche de verano  
 en la playa de Sanlúcar,  
 oí una voz que cantaba:  
 antes que salga la luna.  
 Antes que salga la luna,  
 a la vera de la mar,  
 dos palabritas a solas  
 contigo tengo de hablar.  
 ¡Playa de Sanlúcar,  
 noche de verano,  
 copla solitaria  
 junto al mar amargo!  
 ¡A la orillita del agua,  
 por donde nadie nos vea,  
 antes que la luna salga!<sup>865</sup>

Gracias al artificio del poeta entendemos que a partir del cuarto verso se está reproduciendo una canción andaluza de puerto, una canción que alguien canta junto al mar (playa de Sanlúcar). En ella hay una suerte de estribillo paralelístico (vv. 4, 5, 15) donde la luna juega un papel fundamental que enriquece sus connotaciones simbólicas tradicionales. Según Margit Frenk, la luna generalmente simboliza la unión de los amantes. El erotismo de la luna se enfatiza con la presencia del mar (cuya ribera en la tradición simbólica es lugar de encuentro para los amantes.<sup>866</sup>) y adquiere plena significación en los versos 13 y 14 (“A la orillita del agua, / por donde nadie nos vea”)<sup>867</sup>.

De acuerdo con lo anterior, las “palabritas” que han de decirse antes de que llegue la luna son de seducción, para convencer a la amada de consumir el acto sexual. No obstante surge un aspecto que crea ambivalencia y sorprende (enriqueciendo el carácter polisémico del poema): la tercera copla (vv. 9-12) genera contradicción con el resto del poema: frente a la presencia de la amada, hay soledad; el mar erotizado ha pasado a ser un mar amargo. Esto se explica porque el cantaor puede improvisar alternando una copla triste con otra

<sup>865</sup> Antonio Machado, “Hacia tierra baja V”, en *Nuevas canciones, Poesías completas, op. cit.*, p. 268.

<sup>866</sup> Vide María Ana Masera, *op. cit.*, p.145.

<sup>867</sup> Recordemos que la orilla del agua es el lugar por excelencia para el encuentro de los enamorados, Vide Piñero, *op. cit.*, p. 182.

alegre. De tal suerte que se consigue expresar la Pena andaluza, cuya tensión contrapuntística –como hemos apuntado- enfrenta la tristeza con la alegría, el dolor con la belleza. En este caso el mar amargo de la muerte se enfrenta al erotismo de la luna, y el encuentro amoroso, a la copla solitaria.

El carácter culto de este poema tiene que ver con su complejidad estructural ya que el yo lírico en primera persona (por medio de una copla) nos introduce a una serie de coplas que él escuchó. Por otra parte la sonoridad de los versos, el uso del diminutivo, y el uso de la preposición “de” (característica del dialecto andaluz) en vez del pronombre relativo consiguen recrear la copla popular andaluza con sorprendente naturalidad.

En el poema de Prados “Tres coplas de llanto” coinciden la Pena, la luna, el agua y el sueño:

## 1

¿Para qué quiero estos ojos  
si sólo me han de dar lágrimas?

(Suenan el chorro de una fuente  
en la sombra de mi alma.)

Me voy quedando dormido...

-¿Te vas quedando dormido?...  
Sueña el agua-

## 2

¿Por qué me quedé dormido?...

(Y fue creciendo la yerba.  
Arriba, la luna llena.)

¿Por qué me quedé dormido,  
ay, que me estoy desangrando  
sobre el costado del río?

(Sigue creciendo la yerba.  
Arriba, la luna llena.)

## 3

Noche demasiado clara,  
¿para qué quiero tu luna  
si nunca ha de ver mis lágrimas?

(En la fuente del olvido  
el tiempo nació: ¡ya es río!)<sup>868</sup>

Los dos primeros versos abren el poema con el patetismo de la lírica flamenca. El tono hiperbólico se acerca al dibujo de la Pena. Éste se complementa con la presencia de una fuente cuyo significado simbólico se ha refuncionalizado: en la lírica tradicional la fuente es el lugar de encuentro de los amantes, en estos versos es un lugar triste, cuyo chorro suena en una región sombría del alma. Las resonancias de la lírica tradicional no se anulan, dialogan con los nuevos simbolizados y expresados simbólicos.<sup>869</sup> En este caso la tristeza de la imagen no deja de asociarse al simbolismo tradicional (de la fuente) generando la tensión contrapuntística que caracteriza a la Pena.

De pronto el yo lírico anuncia que se va quedando dormido (v.5); hay que subrayar que se trata de un proceso hacia el sueño. El agua parece ser parte de ese proceso (aunque todavía no sabemos que se trata de un río, imaginamos que el agua está corriendo por el uso del verbo soñar en presente); alguien (que no es el yo lírico) en segunda persona nos dice que el agua sueña. En un principio podríamos pensar que se trata de una suerte de hipálage; entonces no sueña el agua sino el yo lírico; y el agua sirve para metaforizar su sueño. No obstante habría que considerar que el motivo del agua y el sueño es recurrente en la poesía de Prados.<sup>870</sup> En el poema “Jardín cerrado” (que da nombre al libro) aparece tres veces este estribillo: “Para mirar mejor la noche, / estoy soñando junto al agua dormida.”<sup>871</sup> La relación entre el sueño y el agua es todavía más estrecha; podemos pensar que se trata de

---

<sup>868</sup> Emilio Prados, “Tres coplas de llanto”, EL dormido en la yerba, en *Jardín cerrado, Poesías completas I*, op. cit., pp. 868-869.

<sup>869</sup> Vide Carlos Bousoño, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979, p. 77.

<sup>870</sup> Vide (entre muchos otros ejemplos) Emilio Prados, “Álamo en calma”, “Junto al arroyo”, “Soledad en el alba”, “Tres nostalgias sin tiempo”, en *Jardín cerrado, Jardín perdido*; “Tres coplas de llanto”, “Cantar triste”, en *Jardín cerrado, El dormido en la yerba*.

<sup>871</sup> Emilio Prados, “jardín cerrado”, en *Jardín perdido, Jardín cerrado, Poesías completas I*, op. cit., p. 809, vv. 4-5.

una “analogía” (de acuerdo con el concepto de Octavio Paz<sup>872</sup>) entre el sueño del poeta y el sueño del agua. Que ambos sueñan en correspondencia de tal suerte que dialogan. Nuevamente la poesía de Prados refuncionaliza el erotismo del motivo tradicional (a orillas del agua<sup>873</sup>): allí donde se produce el encuentro de los enamorados, aparece el yo lírico en soledad, soñando. Durmiendo mientras el agua sueña o soñando mientras el agua duerme.

Si hay algo que caracteriza la poesía de Prados es su profunda soledad; sólo por medio de ella se puede entablar un diálogo con la naturaleza. En esto coincide con la lírica del cante jondo, ambas –por medio de la soledad- entablan a su vez un diálogo con la muerte.<sup>874</sup> Nos sorprende entonces esa voz en segunda persona que le habla al yo lírico (en “Tres coplas de llanto”, copla 1, v.6), que le pregunta si verdaderamente se está quedando dormido. En el mundo del flamenco se suele usar el término *duermevela*, cuando el músico toca entre el sueño y la vigilia, en este mismo proceso hacia el sueño, en que no se sabe si se está despierto o se duerme. No obstante en el poema el agua ya está soñando (la guitarra flamenca busca imitar el sonido del agua).

En el primer verso de la segunda copla sabemos de cierto que el yo lírico se ha quedado dormido. Entonces el diálogo con la naturaleza –del que habíamos hablado- se vuelve explícito: la yerba creciendo y la luna guardan una relación íntima con el yo dormido.

---

<sup>872</sup> En su ensayo “Analogía e ironía” que es parte de *Los hijos del limo* Octavio Paz desarrolla este concepto, que entraña un mundo donde –como el poema de Baudelaire- todo se corresponde, los entes más disímiles pueden entablar un diálogo que sucede en la simultaneidad de un instante. Así el sueño y el agua pueden conversar en sincronía.

<sup>873</sup> “Las riberas de nuestra lírica tradicional y popular están llenas de resonancias amorosas... A orillas del agua “tienen lugar tantos juegos de amor,” *vide* Pedro Piñero, *op. cit.*, p. 182.

<sup>874</sup> En el poema de Lorca “Café cantante”, del *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 237 La Parrala (una famosa cantaora de finales del siglo XIX), aparece hablándole a la muerte. Es un buen ejemplo –entre otros- de cómo Lorca entiende el cante, como una conversación con la muerte. Véase la conferencia de Lorca “Juego y teoría del duende.”

En la segunda estrofa la presencia del río confirma que el agua de la copla anterior es agua que corre. Junto al río -no sabemos por qué<sup>875</sup>- el yo lírico se está desangrando. Su lamento se acerca a la voz con rajo<sup>876</sup> del cante. La estrofa entera parece una *seguriya* con su ayeo. En la tercera copla, el desangrado –con el mismo tono de un cantaor- le habla a la noche. Nuevamente aparece una luna personificada que no podrá ver las lágrimas del desangrado, en ello radica –más que en la muerte- la Pena.

En los dos últimos versos el olvido, el río y el tiempo fluyen. Si observamos el conjunto del poema habría que agregar que el sueño también fluye como el agua. En los siguientes versos de “Muerto en el sueño,” nuevamente aparecen el agua y el sueño, junto a un lucero (probablemente la luna):

Ay, amor, junto al jazmín:  
arriba brilla el lucero,  
sobre el agua su reflejo  
y, bajo el agua, mi sueño,  
¡ay, amor! junto al jazmín...<sup>877</sup>

La fórmula “¡ay amor!” (que es parte de la lírica tradicional) adquiere connotaciones simbólicas cuando aparece junto al jazmín. De acuerdo con Masera el lugar donde crecen las flores suele expresar el lugar de encuentro de los amantes.<sup>878</sup> Aquí el yo lírico se dirige a la amada –mediante la fórmula- para describir el entorno de ese lugar (aunque se trate de una sola flor). El lucero, su reflejo, el agua y el sueño están íntimamente relacionados con la imagen del jazmín, que dibuja un enigma. En la siguiente estrofa el poeta aparece muerto, bajo el agua:

---

<sup>875</sup> El lamento y la interrogación apuntan al menos a dos interpretaciones: 1.- ya estaba herido y se quedó dormido junto al río, o por el hecho de quedarse dormido fue herido junto al río.

<sup>876</sup> Voz desgarrada, rota. Se da especialmente en los gitanos.

<sup>877</sup> Emilio Prados, “Muerto en el sueño,” EL dormido en la yerba, en *Jardín cerrado, Poesías completas I*, op. cit., p. 851, vv. 5-8.

<sup>878</sup> Vide María Ana Masera, op. cit., p. 216.



Amor: bajo el agua, muerto  
 junto al jazmín.  
 Amor si por mí preguntan,  
 amor, sí, junto al jazmín:  
 ¡toda la noche me oculta!<sup>879</sup>

Está muerto pero sigue soñando, sigue hablando con la amada. La construcción anafórica enfrenta al amor con la muerte. Entraña el sentido contrapuntístico de la Pena andaluza: la belleza y el amor frente a la muerte. Por eso estos versos –a pesar de su sofisticación-, no abandonan el aire popular y, más aún, el flamenco.

Los siguientes versos de “Cantar triste,” se acercan -aún con mayor intensidad- al sentimiento desgarrado de la copla flamenca:

Me dormí bajo la luna.  
 ¡Qué fina luz de cuchillo!

Me levanté de mi pena...  
 (Ya estaba en el sueño hundido.)

Yo no quería,  
 no quería haber nacido.<sup>880</sup>

Nuevamente aparecen la luna, el sueño y la Pena expresando en este caso un dolor tan hondo que es preferible no haber nacido. Quizás el tema de “Cantar triste” sea ese dolor hiperbólico tan cercano al cante. A excepción del segundo verso, todos los demás podrían ser parte de alguna copla netamente flamenca, tanto por su patetismo como por la claridad de sus imágenes. Aquí es interesante observar cómo una metáfora sinestésica (v.2) brilla y se destaca de los otros versos de corte popular. El hecho de haber asimilado tan profundamente la copla popular andaluza permite al poeta innovar dentro de la tradición: si observamos con detenimiento los versos 3 y 4, encontramos una suerte de quiasmo (sueño /

<sup>879</sup> Emilio Prados, “Muerto en el sueño,” en *op. cit.*, p. 851, vv. 9-13.

<sup>880</sup> Emilio Prados, “Cantar triste”, EL dormido en la yerba, en *Jardín cerrado, Poesías completas I, op. cit.*, p. 844, vv. 16-21.

pena), difícil de reconocer debido a la naturalidad y a las resonancias populares de estos dos versos.

En el siguiente poema de Prados, junto a la luna y el agua aparece la guitarra:

**La pena en el agua**

Recuerda conmigo,  
amigo:

Platanares junto al mar;  
almoraduj en el huerto,  
jazmines bajo el pinar...  
Y en la alberca una guitarra  
negra, con flores de azahar  
clavando a la luna llena.

Llega el olor del habar,  
hasta el chorro de la fuente...

Se oye el silencio cantar:  
-¿Recuerdas conmigo,  
amigo?...<sup>881</sup>

Este poema abre y cierra con la voz del silencio, que nos dice: “recuerda.” La guitarra y el paisaje andaluz son ese recuerdo (que bien podría entrañar un sentido mítico). La guitarra se relaciona con el paisaje porque dialoga con él, puede evocarlo, puede ser – musicalmente- su reflejo. A su vez está clavando a la luna, que en este caso ha perdido sus connotaciones tradicionales. La guitarra y la luna<sup>882</sup> se relacionan para expresar la muerte; ya que la guitarra negra –en el mundo del flamenco- evoca la pena negra (la muerte).<sup>883</sup> Y la muerte frente a la belleza del paisaje dibuja la Pena. La imagen enigmática (ya que no hay objeto directo) de la guitarra clavando a la luna puede relacionarse con la Pena. Hay un misterio en el paisaje que rodea a la guitarra y a la luna; parece que todo se corresponde. La

<sup>881</sup> Emilio Prados, “La pena en el agua”, Jardín perdido, en *Jardín cerrado, Poesías completas I, op. cit.*, p. 807.

<sup>882</sup> Es muy posible que el valor lorquiano de la luna como muerte haya influenciado la poesía de Prados, que fue amigo y admirador del poeta de granadino.

<sup>883</sup> **El lector puede remitirse a la página 103?** Del apartado “El duende” donde citamos a Manuel Antonio Arango quien refiriéndose al *Poema del cante jondo*, apuntaba que “sólo la música de la guitarra sugiere melancólicamente la muerte.” En esta página tratamos la melancolía, la guitarra y la muerte.

imagen de la guitarra y la alberca alude a la guitarra flamenca, que busca –como hemos dicho- imitar el sonido del agua. En el centro del poema el agua y la guitarra dialogan con el paisaje, y la luna aparece mal herida por la música.

También los versos de Gerardo Diego dibujan con gran belleza la esencia de la guitarra negra:

Pulsas, tremolas, rasgueas,  
por delicias te deslizas  
y mis carnes martirizas  
cuando en la caja golpeas.

Alguien muere en la guitarra  
o en su ataúd resucita:  
ritmo de madera invita,  
ritmo de bordón desgarras.<sup>884</sup>

El golpe<sup>885</sup> flamenco a la caja de la guitarra por su fuerza y precisión nos deja un silencio que mata. Aquí hay que leer martirizar en su sentido más religioso: matar con dolor. Un rasgueo, un remate de cajón o un golpe en la caja remarcan el silencio como en una suerte torera cuando el matador se detiene para dejar paso a la muerte. El flamenco –como el toreo- nos va llevando a una muerte simbólica que se siente en el último silencio. Entre placer y dolor la música nos va matando. En el poema “Café cantante”, La Parrala<sup>886</sup> sostiene una conversación con la muerte; el flamenco entabla un diálogo apasionado con el silencio.

La guitarra negra implica muerte y resurrección (vv.7-8), silencios y rasgueos, caricias y desgarras. Los rasgueos son heridas de muerte pero también, de vida. La caricia y

<sup>884</sup> Gerardo Diego, “Abrazada a la vihuela” en *Poemas musicales*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 202, vv. 9-16.

<sup>885</sup> Con los huesos de las falanges, al tocar golpea con fuerza el borde del orificio de la caja de resonancia.

<sup>886</sup> García Lorca, “Café cantante”, en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 237 (Dolores, La Parrala fue una famosa cantaora de finales del siglo XIX).

el desgarrar de la guitarra son evocados respectivamente por la prima y el bordón en la siguiente estrofa de Manuel Machado:

La prima que canta y el bordón que llora...  
 Y el tiempo callado se va hora tras hora.  
 Cantares...  
 Son dejos fatales de la raza mora.  
 (“Cantares,” *Cante hondo*, vv. 9-12)<sup>887</sup>

Las primas son las tres cuerdas agudas de la guitarra (hechas de nailon), las cuales –aunque también pueden desgarrarse con un rasgueo- producen los sonidos de mayor dulzura, frente a los bordones (las tres cuerdas graves), que, al estar hechos de metal, pueden producir los sonidos más desgarrados.<sup>888</sup> Es por ello que la prima canta cuando el bordón llora. En este sentido parece evidente que el poeta quiso asociar la caricia y el desgarrar (de la primera estrofa citada) con la prima y el bordón respectivamente. De esta manera se intensifica esa sensación de alegría y tristeza en contrapunto, conviviendo en el mismo pulso, que –como ya habíamos mencionado- se deja sentir en el alma del duende. Entonces el tiempo se calla, o se transforma en música.

El sonido de la guitarra flamenca, siempre herido, nos llena de dolor primordial<sup>889</sup>:

**La guitarra**  
 Empieza el llanto  
 de la guitarra.  
 Se rompen las copas  
 de la madrugada.  
 Empieza el llanto  
 de la guitarra.  
 Es inútil  
 callarla.  
 10 Es imposible

<sup>887</sup> Manuel Machado, “Cantares” en *Cante hondo 1916*, Barcelona, Nortedur, 2008, pp.15-16. Este poema no aparece en la edición de las *Poesías completas* de Manuel Machado, Sevilla, Renacimiento, 1993. Parece que esta última edición es más fiel a la de 1912.

<sup>888</sup> Se trata de una generalización, así como las primas pueden desgarrarse, los bordones también pueden expresar dulzura, incluso –señalaba el maestro Manolo Sanlúcar- una de las características del flamenco es que los bordones son cantores.

<sup>889</sup> De acuerdo con Nietzsche se trata de un dolor –sentido por el lírico (mitad músico mitad poeta)- que implica una añoranza por la naturaleza primordial dentro de un proceso civilizatorio que lo aleja cada vez más de ella, *Vide Nietzsche, op. cit.*, p. 63.

callarla.  
 Lloro monótona  
 como llora el agua,  
 como llora el viento  
 sobre la nevada.  
 Es imposible  
 callarla.  
 Lloro por cosas  
 lejanas.  
 Arena del sur caliente  
 que pide camelias blancas.  
 21 Lloro flecha sin blanco,  
 la tarde sin mañana,  
 y el primer pájaro muerto  
 sobre la rama.  
 ¡Oh guitarra!  
 Corazón malherido  
 por cinco espadas.<sup>890</sup>

Para Lorca el sonido de la guitarra es un llanto. Se escucha justo en el momento crucial del canto, en la madrugada cuando las copas se rompen.<sup>891</sup> (vv.3-4). El alba es el momento de la muerte y la resurrección, de acuerdo con Paepe<sup>892</sup> se trata de la hora suprema, esta idea nos acerca al complejo significado de la guitarra negra.

La guitarra llorando como el viento y el agua (vv. 12-13) nos recuerda también el poema “Guitarra” de Gerardo Diego:

#### **Guitarra**

Habrá un silencio verde  
 todo hecho de guitarras destrenzadas

La guitarra es un pozo  
 con viento en vez de agua<sup>893</sup>

<sup>890</sup> García Lorca, “La guitarra”, en *Poema del cante jondo*, op. cit., p.158-160.

<sup>891</sup> De acuerdo con Paepe “La imagen lorquiana recrea una metáfora tradicional para el alba, basada en una idea de quebradura.” Ya en *Cantar del mío Cid* aparece: “Cantan los gallos e quieren quebrar albos.” Lorca retoma esta metáfora en “El martirio de Santa Olalla” del *Romancero gitano*: “Noche... / aguarda grietas del alba... / Al gemir, la santa niña / quiebra el cristal de las copas.” “El rosicler se va difundiendo por el cielo como el vino, al romperse las copas, se derrama por la bandeja y el mantel. El color rojo se relaciona así con la efusión de la hora suprema: es el preciso momento para el llanto.” Vide Christian de Paepe, notas, en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 158.

<sup>892</sup> Vide nota anterior.

<sup>893</sup> Gerardo Diego, “Guitarra” en *Poemas musicales*, op. cit., p. 221.

En la poesía musical de Diego es el silencio el que entraña la muerte.<sup>894</sup> Esta idea se enfatiza con la metáfora del pozo (que en realidad se refiere sólo al hueco de la guitarra), que en el simbolismo lorquiano también expresa la muerte.<sup>895</sup> En ambos poemas las guitarras el viento y el agua tienen que ver con esos sonidos que matan y devuelven la vida. Un rasgueo que remata, no sólo nos deja escuchar el silencio, sino también al viento.<sup>896</sup> El picado<sup>897</sup> de la guitarra, por la intensidad del *staccato* que lo caracteriza, es una herida que estimula: mata en sus brevísimos silencios por donde se cuele el viento y luego revive. El agua por su parte –ya lo habíamos apuntado– suena en los arpegios y en el trémolo (de las cuerdas primas), como una bendición bautismal,<sup>898</sup> para devolvernos la vida.

Regresando a “La guitarra” de Lorca, el poema se llena de nostalgia cuando la guitarra “llora por cosas lejanas” (vv. 15-16). Se trata de una nostalgia que relaciona el “dolor primordial” con la Pena andaluza.<sup>899</sup> Esta última se dibuja con gran belleza en el verso 21 al final. “La flecha sin blanco” y “la tarde sin mañana” son para Paepe<sup>900</sup> formas de frustración. En la raíz de la Pena está justamente esa frustración de estar junto a la belleza y no poderla tocar. Obsérvese entonces esta flecha con todas sus cualidades pero

<sup>894</sup> Antonio Gallego, “Introducción”, en Gerardo Diego, *Poemas musicales*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>895</sup> Sobre el pozo como símbolo de muerte en la obra de Lorca, véase García Posada, *op. cit.*, pp. 75.

<sup>896</sup> La guitarra flamenca moderna suele llevar reverberación, la cual nos permite escuchar con claridad esa suerte de viento que deja el remate de un rasgueo.

<sup>897</sup> El picado es una técnica de guitarra en la cual se utilizan los dedos medio e índice con fuerza y apoyándose en la cuerda inmediatamente superior a la que se hace sonar. El resultado es un sonido *staccato* que se caracteriza justamente por su fuerza y expresividad. Cada sonido punzante es como una herida, tiene sangre. Manuel Machado describe el picado en una seguidilla de su poema “La copla andaluza”: Son melancolía / son ayes, / de las otras cuerdas, heridas punzadas, / las notas vibrantes”, en *Cante hondo*, *op. cit.*, p. 20. El lector podrá encontrar otras características del picado si se remite al apartado “Ironía y sublimación”, p. 68? así como al apartado “El duende flamenco,” p. 101?

<sup>898</sup> El duende aparece como agua bendita, nos da la vida porque nos mata. De acuerdo con Lorca es un bautizar con agua oscura. Se trata de una “evasión real y poética de este mundo, *vide* García Lorca, “Juego y teoría del duende” en *op. cit.*, p. 98.

<sup>899</sup> Tanto la Pena como el dolor primordial comparten la nostalgia por un mundo en que el hombre todavía no ha sido arrancado de la naturaleza. De ahí viene la herida artística de la que habla Nietzsche, se trata de una herida de Pena, que es capaz de reconciliar al hombre con la naturaleza primordial por medio del arte.

<sup>900</sup> *Vide* Christian de Paepe, notas, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 159.

que no tiene motivo para existir porque no tiene blanco. Las cuerdas de la guitarra tiemblan en este sentido añorando un mundo sublime que ya no puede ser, pero al que nos regresan por un instante.

En la “Adivinanza de la guitarra” de Lorca, la encrucijada (v. 2), tiene que ver con la metáfora de las seis cuerdas (las seis doncellas que bailan), ya que –como hemos explicado- tres de ellas cantan dulzura y tres de ellas se desgarran. La encrucijada es el orificio de la caja de resonancia (de la guitarra) que en un sentido semántico contrapuntístico se convierte en el poema en una encrucijada entre el placer y dolor:

#### **Adivinanza de la guitarra**

En la redonda  
encrucijada,  
seis doncellas  
bailan.  
Tres de carne  
y tres de plata.  
Los sueños de ayer las buscan,  
pero las tiene abrazadas  
un Polifemo de oro.  
¡La guitarra!<sup>901</sup>

Las tres cuerdas (bailarinas) de carne son las primas, ya que antes las hacían de tripa. Mientras que las de plata en definitiva son los bordones que –como ya apuntamos- son de metal. “Los sueños de ayer” buscando a las cuerdas nos remiten al poema anterior, cuando la guitarra “llora por cosas lejanas” (vv. 15-16). Se trata de la misma nostalgia llena de dolor primordial que busca sublimarse por medio del sonido de las seis cuerdas. El Polifemo<sup>902</sup> (el orificio de la caja de resonancia) no permite a las seis cuerdas encontrarse con los sueños, como si ese orificio redondo que produce nostalgia a su vez quisiera alejara.

---

<sup>901</sup> García Lorca, “Adivinanza de la guitarra” en *Poema del cante jondo*, edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 254.

<sup>902</sup> Se refiere al célebre ciclope de la *Odisea*, que tiene un solo ojo grande en medio de la frente. Aquí metafórizo el hueco redondo de la guitarra.

En el poema, “Las seis cuerdas”, Lorca mantiene el tono herido de la guitarra, y la misma temática en torno a la música y la Pena andaluza:

**Las seis cuerdas**

La guitarra,  
hace llorar a los sueños.  
El sollozo de las almas  
perdidas,  
se escapa por su boca  
redonda.  
Y como la tarántula  
teje una gran estrella  
para cazar suspiros,  
que flotan en su negro  
aljibe de madera.<sup>903</sup>

Aquí el Polifemo no ha podido evitar que la guitarra haga llorar a los sueños. Nuevamente el lamento (de los sueños y de las almas) caracteriza al sonido de las seis cuerdas. Nuevamente el agua (aljibe de madera) está íntimamente vinculada a su sonido. El color negro del aljibe alude a la guitarra negra, y los suspiros (asociados al sollozo de las almas), en este sentido, son de muerte más que de amor.

La estrella que teje la guitarra metaforiza la textura laberíntica del sonido, que también puede asemejarse a un bordado. En este poema la guitarra tejiendo con una boca redonda apunta a una personificación del instrumento (que ya se dibujaba con el llanto en el poema “La guitarra”, antes comentado).

De forma similar, la guitarra es de nuevo el centro del siguiente poema de Diego donde coinciden poesía, música y pintura:

---

<sup>903</sup> García Lorca, “Las seis cuerdas”, en *Poema del cante jondo*, op. cit., p. 213



**Cuadro**

El mantel  
 es mi estandarte  
 y el licor del poniente  
 da su reflejo al arte

Yo prefiero el mar cerrado  
 y al sol le pongo sordina  
 Mi poesía y las manzanas  
 hacen la atmósfera más fina

En medio la guitarra  
 Amémosla

Ella recoge el aire circundante  
 Es el desnudo nuevo  
 Venus del siglo o madona sin infante

Bajo sus cuerdas los ríos pasan  
 y los pájaros beben el agua sin mancharla

Después de ver el cuadro  
 la luna es más precisa  
 y la vida más bella

El espejo doméstico ensaya una sonrisa  
 y en un transporte de pasión  
 canta el agua enjaulada en la botella.<sup>904</sup>

Se trata de la descripción cubista<sup>905</sup> de un cuadro. La guitarra aparece pintada en medio (de la mesa quizás o del mantel), y recoge el aire del lugar (imagen posiblemente asociada con el aire<sup>906</sup> flamenco). Es capaz de expresar en un sentido metafísico la atmósfera. La forma de la guitarra (semejante al cuerpo de una mujer) es en sí misma un desnudo con todo el erotismo de una Venus.

Los siguientes versos (vv. 11-13) pertenecen al modo *tab'*; la música de la guitarra consigue evocar la naturaleza.

<sup>904</sup> Gerardo Diego, "Cuadro" en *Poemas musicales, op. cit.*, p. 222.

<sup>905</sup> Sobre todo por la mezcla al azar de imágenes y conceptos.

<sup>906</sup> El "aire" es un concepto casi metafísico que se refiere a la atmósfera o ambiente que evoca cada *palo*.

En el verso 16 el artificio del poema cobra plenitud: el poema es un cuadro que describe otro cuadro. El poeta nos dice que acaba de describir un cuadro desde dentro del poema. Después de esta visión -donde la guitarra es el personaje central-, la luna (quizás asociada a la guitarra) es más precisa. La imaginación cubista va dando saltos hasta llegar a la última imagen donde el agua canta enjaulada en una botella. El agua y la guitarra aparecen de nuevo ligadas por medio de la música. El agua enjaulada nos deja pensando en el canto que surge de la prisión del cuerpo.

La guitarra flamenca se toca en duermevela -decía el Maestro Sanlúcar-, entre el sueño y la vigilia. En la siguiente copla de Diego la siesta se relaciona con la falseta:

Puerto para echar la siesta  
y que la mano poniente  
en rejas y cristales  
puntee y rasgue su falseta.<sup>907</sup>

La falseta es una composición para guitarra muy breve, puede durar un compás. Igual que la copla, su brevedad expresa cambios de ánimo repentinos, de la alegría a la tristeza. El guitarrista tiene un repertorio de falsetas y puede pasar de una a otra según lo vaya sintiendo. En, *El arte del birlibirloque*, José Bergamín compara una falseta con el toreo (como ya hemos apuntado, Ambos para él son artes mágicas del vuelo), y nos hace pensar de nuevo en la paradoja de la música efímera y eterna (del poema “Aria”). Una suerte torera o una falseta improvisada son irrepetibles, no obstante son eternas:

Cuando el tocador de guitarra verifica musicalmente una falseta improvisada, dice: “Ahí queda”, como si dijese: “que nadie la toque”; y así queda, efectivamente, vista y oída: entendida, sin que nadie, ni él mismo, la pueda volver a tocar. Ver para creer, para entender: sin tocar. El toreo queda visto y entendido creído: visible un momento, invisible una eternidad.<sup>908</sup>

---

<sup>907</sup> Vide Gerardo Diego, “Puerto real”, en *El jándalo Sevilla y Cádiz*, Madrid, Palabra y Tiempo, p. p. 69, vv. 7-10.

<sup>908</sup> José Bergamín, *El arte del birlibirloque*, Madrid, Turner, 1994, pp. 17-18.

Una falseta por ser una composición brevísima nos deja sentir que una trama completa puede caber en un instante. Como la copla, la falseta expresa una unidad orgánica que alcanza la máxima intensidad gracias a la brevedad. El tocao va y viene de una falseta a otra, una triste y otra alegre como la emoción de los niños, de una eternidad a otra. El paso de una falseta a otra es como el pasaje de un sueño a otro sueño.

La guitarra se convierte en un espejo de la naturaleza: su trémolo imita el sonido del río; sus acordes dialogan con la luna; su hueco es un aljibe de viento.

La luna, la guitarra y el agua guardan un secreto que se va descifrando a lo largo del poema: hay una relación íntima entre las tres; las tres simbolizan al mismo tiempo el erotismo y la muerte; las tres se convierten en voces musicales en el contrapunto del flamenco.

La expresión más profunda de la guitarra flamenca es la Pena andaluza. Prados la encuentra al relacionar la guitarra con el agua, de ahí surge la pena negra, última consecuencia de la Pena, que entraña a su vez dolor y placer por morir; y que dibuja el concepto de guitarra negra, cuyas notas simultáneamente expresan vida y muerte. En este sentido, Diego describe una guitarra que mata pero a la vez resucita. Su poema “Abrazada a la vihuela” –a diferencia de los otros- se centra en describir la ejecución del instrumento, con lo cual consigue por medio de golpes, trémolos, rasgueos y caricias evocar el sentido de la Pena que también implica un martirio.

La guitarra de Lorca está malherida, llora por cosas lejanas. Se trata de una nostalgia que transforma el sonido en llanto y que surge de la Pena. En “Adivinanza de la guitarra”, Lorca describe el instrumento por medio de metáforas para dibujar a fin de cuantas la misma nostalgia: los sueños del ayer van en busca de las cuerdas, “tres de carne y tres de

plata.” En “Las seis cuerdas”, el poeta se centra en lo que la guitarra provoca: “hace llorar a los sueños.” Lorca dibuja incluso el carácter mágico y misterioso del instrumento, cuyo sonido es el sollozo de las almas perdidas. En todos los casos el canto de la guitarra expresa dolor, nostalgia, melancolía, en contraposición a la belleza con que se describe al instrumento, y a la posibilidad de que la tristeza se transforme en sonido. Nuevamente estamos frente la Pena andaluza, que es uno de los temas centrales del arte flamenco.

## 4. El baile

### 4.1. Movimiento y quietud

José Bergamín en su *Música callada del toreo* (así como en *El arte de birlibirloque* y en *La claridad en el toreo*) nos habla de “las artes mágicas del vuelo”; aquellas que no tienen “huella o trazo lineal que señale su ruta para repetirse.”<sup>909</sup> La idea (inspirada en un verso de Lope<sup>910</sup>) se refiere sobre todo al toreo, al cante y al baile flamencos. No obstante –tal como Bergamín la desarrolla a lo largo del libro-, se está refiriendo en general a todas las artes de improvisación, cuya ruta jamás puede repetirse.<sup>911</sup>

En el baile flamenco puede planearse alguna coreografía breve, pero lo esencial está en la improvisación de la bailaora, que –sobra decirlo- es irrepitible. Se trata de un “verdadero estilo vivo –apunta Lorca-; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en el acto.”<sup>912</sup>

Rius, en uno de los sonetos dedicados a Pilar Rioja, ante la belleza del baile escribe en el primer terceto:

Qué ansia de detener su movimiento  
por no ver derramarse en un momento  
tan total perfección como contiene<sup>913</sup>

Aquí se puede apreciar el deseo de apresar la belleza, frente a esa creación en el acto inevitablemente irrepitible. De allí la nostalgia que entrañan tópicos como el *sic transit*, el

<sup>909</sup> Vide José Bergamín, *La música callada del toreo*, Madrid, Turner, 1994, p. 39.

<sup>910</sup> Se trata de “las artes hice mágicas volando”, y aparece en su *Epístola a Amarilis Indiana*.

<sup>911</sup> En este sentido apunta Bergamín que el cante flamenco no tiene una transcripción musical posible.

Vide José Bergamín, *La música callada del toreo*, op. cit., p. 39. Esto sólo es verdad si nos mantenemos en el sistema bien temperado, lo cierto es que –fuera de este sistema- sí es posible una transcripción microtonal del cante. Pero, ¿de qué serviría?, de nada, porque es imposible reproducir la emoción, la espontaneidad y la frescura de una nota, una frase o una melodía creada en el momento, improvisada.

<sup>912</sup> García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias II*, op. cit., pp. 91-92.

<sup>913</sup> Luis Rius, sin título, primer verso, “Siglos tardó la gracia en dar medida”, en *Canciones a Pilar Rioja*, op. cit., p. 203, vv. 9-11.

cual en el fondo no es sino un lamento por la belleza perdida, inevitablemente perdida merced al tiempo. Solamente el arte podrá recuperarla, pero, en este caso, dado el carácter efímero de la música y el baile, lo hará sólo por un momento, que también se desvanece.

Gerardo Diego se da cuenta de que paradójicamente es lo más efímero lo que verdaderamente permanece:

No os vayáis, no me voy,  
que estoy bailando,  
pisando, pesando, volando,  
quedándome. (*Escudero*, vv. 42-45)<sup>914</sup>

Por citar un verso de Calderón, “lo que nos queda es lo que no nos queda.” Es decir, la permanencia está en el vacío que nos deja el baile después de su trazo efímero (después de pisar, pensar, volar), así como en la música la permanencia está en el silencio que viene inmediatamente después del sonido. Esta idea cobra mayor intensidad en “las artes mágicas del vuelo”, porque –considerando su carácter irrepetible- lo que nos queda es nada (lo cual es muy distinto a decir que no nos queda nada).

La fuerza del zapateado en el baile flamenco, sobre todo en un remate, tiene la intención justamente de dejarnos nada, ese vacío, ese silencio sobrecogedor que se llega a sentir después de la experiencia estética.

Apunta Bergamín que “la emoción poética –o musical- del toreo, como la del baile, empieza cuando acaba.”<sup>915</sup> Al referirse a la esencia tanto del baile flamenco como del toreo advierte que “es inmortalmente pasajera, perdurablemente mortal.”<sup>916</sup> Este tipo de pensamiento a base de oxímoron (que ya habíamos esbozado en el apartado de “Paradoja

---

<sup>914</sup> Gerardo Diego, “Vicente escudero”, en *Carmen jubilar*, en *Poemas musicales (antología)*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 289. Citado aquí y en adelante como *Escudero*.

<sup>915</sup> José Bergamín, *La claridad en el toreo*, Madrid, Turner, s/f, p.15.

<sup>916</sup> *Ibid.*, p. 17.

existencial”) nos permite acercarnos al silencio de la música en “las artes mágicas del vuelo”, así como a lo invisible en el baile y en el toreo:

Como si el aire pudiera  
ser visto y ser invisibles  
los cuerpos; como si oyera  
sólo el oído inaudibles

ritmos de un son sin sonido,  
los sonoros no sonando.<sup>917</sup>

En estos versos de Rius podemos leer que el movimiento del baile deja una estela en el aire haciendo visible lo invisible. Lo que importa no es el movimiento sino lo que éste nos deja, su trazo en el aire. Asimismo el silencio es evocado por un son sin sonido, un sonido no sonando que es el que nos deja el silencio después de la música. Para Rius -así como para Calderón-, la realidad –dada su esencia pasajera- no está en la forma (sonora, plástica, etc.) sino en la ausencia que ésta nos deja:

Todo es ser y no ser. Lo que fue ahora  
verdad dejó de serlo, así, al desgairé.  
¿Qué es lo que ven los ojos, qué enamora,  
si lo invisible es lo real: el aire,  
y lo irreal: Pilar, la bailadora?<sup>918</sup>

Sin embargo el poeta no deja de sentir el vértigo ante la belleza que pasa para nunca volver:

Vértigo da ver el morir constante,  
tanto ser y no ser de la hermosura  
de un cuerpo que dibuja alucinante  
el desdibujo de su arquitectura.<sup>919</sup>

---

<sup>917</sup> Luis Rius, sin título, en *Canciones a Pilar Rioja, op. cit.*, p. 193, vv. 1-6.

<sup>918</sup> Luis Rius, en *ibid.*, p. 192, vv. 6-10.

<sup>919</sup> Luis Rius, sin título, en *Ibid.*, p. 203, vv. 1-4.

En estos versos los oxímoron de Bergamín cobran pleno sentido: sólo se es merced a la muerte, al ir muriendo. El vértigo ante la belleza evanescente puede llevarnos al deseo de petrificar cada movimiento, pero al final la danza –como el devenir- es incontenible:

Nacida del rigor, no del acaso  
 Sí, podría ser estatua a cada paso...  
 Pero a la danza nada la detiene.<sup>920</sup>

Surge una tensión antitética entre el deseo de contener la belleza y la misma belleza que sólo es plenamente posible merced al movimiento:

Pies de aire. Faz robada  
 a una Venus de marfil.

(*Sevillanas*, vv. 9-10)<sup>921</sup>

En estos dos versos (que cierran las sevillanas de *El alma de las canciones*) se contrasta el movimiento frente a la quietud, el vuelo de la danza frente a la escultura, en la misma bailaora. Aunque solamente se le robe el rostro, la presencia de la Venus está expresando el deseo de apresar la belleza del gesto.

Cabe decir que en el baile flamenco también encontramos el deseo de apresar el movimiento en la quietud, cuando la bailaora se detiene en un remate con los brazos extendidos. Por un instante la improvisación se transforma en escultura (Dionisos, en Apolo). Pero sólo es un breve instante, muchas veces no planeado, irrepitible. Cuya intención es remarcar el silencio luminoso y el trazo invisible que nos deja el baile.

En estos poemas inspirados en el baile flamenco, el deseo de apresar o repetir la belleza se enfrenta a “las artes mágicas del vuelo” (y otras músicas y danzas orientales) que

---

<sup>920</sup> *Idem*, vv. 13-14.

<sup>921</sup> Fernando Villalón, “Las sevillanas”, en *El alma de las canciones*, en *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1998, vv. 9-10, pp. 148-149, citado aquí y en adelante como *Sevillanas*.



encuentran la belleza en la improvisación; justamente en el hecho de que un motivo, una frase o un movimiento no puedan repetirse jamás.

#### 4.2. Un tablao de agua

Como hemos visto, el pensamiento paradójico es esencial en los poemas que Rius dedica a la bailaora Pilar Rioja. En el siguiente poema –en un sentido contrapuntístico- lo sólido (de manera implícita) contrasta con lo líquido:

Podría bailar  
en un tablado de agua  
sin que su pie la turbase,  
sin que lastimara al agua.  
No en el aire, que al fin es  
humano el ángel que baila.  
No, en el aire no podría,  
pero sí en el agua.<sup>922</sup>

El tablao se caracteriza por su solidez. En este sentido la imagen “un tablado de agua” nuevamente se acerca al oxímoron. Este tipo de pensamiento paradójico nos invita a imaginar algo imposible: un *zapateado*<sup>923</sup> sostenido por el agua, cuya fuerza no llega siquiera a lastimarla. De esta imagen se desprende otra dualidad contrapuntística: el peso frente a la levedad. El peso del tacón sobre el tablao engaña a la mirada, que descubre en él la ligereza. Quizás en ese momento el poeta sueña que el tablao podría ser de agua. Aparece

---

<sup>922</sup> Luis Rius, sin título, en *Canciones a Pilar Rioja*, en *Verso y prosa*, FCE, México, 2011, p. 189.

<sup>923</sup> “Zapateado es la función de marcar y golpear el suelo con los pies, aunque bien es cierto que el zapateado no es una forma de bailar sino un baile con todas sus consecuencias, un estilo bailable de compás ternario que se remonta al siglo XVII, como una danza o un baile clásico español, que se aflamencó sobre la mitad del siglo XIX y que parece ser que el barón Ch. Daviller lo vio bailar en Sevilla a un grupo de gitanas.” *Vide* Manuel Ríos Vargas, *Antología del baile flamenco*, Sevilla, Signatura, s/f, p. 31.

“Actualmente el baile ‘jondo’ usa el zapateado en sus formas más complicadas, haciendo un alarde de técnica y fuerza en la danza.” *Vide ibid.*, p. 30.

En cuanto a la guitarra, desde las últimas décadas del siglo XIX, el zapateado se ha convertido en un estilo (o *palo*), que puede prescindir del baile. Se toca en compás de 6/8, y desde luego se enriquece cuando se acompaña con castañuelas o con el taconeo característico.

entonces la ironía (que, como hemos visto, está en las entrañas del arte flamenco<sup>924</sup>): lo sólido quiere decir líquido, y el peso está expresando levedad.

En otro poema dancístico, Rius traza este verso: “Impensado equilibrio de contrarios”<sup>925</sup>, que expresa lo que para el poeta es medular en el baile: contrarios que se reconcilian merced al movimiento, disonancias que resuelven en consonancias. En este sentido el baile es –para Rius- un diálogo contrapuntístico: “Violencia y levedad; vuelo difícil / de un ángel que tiene alas de barro,”<sup>926</sup> rezan dos versos del mismo poema donde el pensamiento paradójico traza imágenes imposibles, que no obstante han de realizarse en el espacio de la danza:

Pero que, ángel al fin, bien puede hacerlo  
sencillamente, así. De quienes miran  
el imprevisto vuelo es el revuelo.<sup>927</sup>

Quienes miran el baile pueden ver cómo vuelan las alas de barro. Allí en el escenario, por un instante, lo imposible sucede. Parece como si todos los movimientos tuvieran cabida en ese instante, una sola impresión, que se irá volviendo sucesiva, “ahora fragilidad, ahora firmeza”<sup>928</sup>, al recordarla.

Toda una coreografía de baile flamenco parece caber en un solo compás, en sincronía; todos los movimientos parecen acontecer en un solo instante (en el sentido borgeano<sup>929</sup> del término), sin embargo, a su vez, el cuerpo fluye como un río. Esta doble

---

<sup>924</sup> Véase el apartado “Ironía y sublimación” del capítulo “Características de la copla flamenca.”

<sup>925</sup> Luis Rius, “Larregla: Jota navarra” en *Canciones a Pilar Rioja*, en *Verso y prosa*, op. cit., p. 97, v. 7.

<sup>926</sup> *Ibid.*, vv. 8-9.

<sup>927</sup> *Ibid.*, vv. 10-12.

<sup>928</sup> Luis Rius, “Canciones de ausencia para la bailarina” XLVIII, en *Canciones a Pilar Rioja*, México, CONACULTA, 1992, p. 89, v. 15.

<sup>929</sup> Me refiero sobre todo a la visión aléfica donde el tiempo deja de ser una metáfora del espacio para convertirse en sincronía, metáfora (porque en esta visión todo es identidad), sobre un eje paradigmático. El tiempo ya no es sucesivo, todo es simultaneidad dentro de la concepción borgeana del instante como

visión (que entraña también la quietud y el movimiento) expresa el sentido paradójico que consigue emocionar al espectador: el baile -por medio del movimiento sublime- refleja la vida misma (hecha de simultaneidad y sucesión). El carácter alegórico del baile flamenco convierte al escenario en un espejo. La emoción estética acontece en cuanto la complejidad de nuestra vida se ve reflejada en los movimientos: en un *remate* o en un *castañetazo*, en una *campanela* o en un *trenzado*.<sup>930</sup> Diacronía y sincronía, sonido antes y después del silencio.

“Libre y a la vez cautiva”<sup>931</sup>, con este verso Alberti describía la danza de la bailaora Micaela Flores Amaya<sup>932</sup>. Cautiva en el cuerpo, libre en la intención de trascender al cuerpo, libre y cautiva simultáneamente como la imagen del agua que –de manera azarosa- en cuanto crea transforma, libre para crear, cautiva en la acequia que la guía y la contiene. En este sentido los versos de Rius describen el baile:

---

“medida” de la eternidad. En su “Conferencia del tiempo” Borges desarrolla esta idea. Vide “El tiempo”, en *Borges oral*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 62-82.

<sup>930</sup> De acuerdo con Manuel Ríos Vargas un “*remate*” es “la acción última antes de marchar del escenario”, vide Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 30. No obstante, en términos musicales, un remate puede ser equivalente a un rasgueo o a un redoble de cajón que simultáneamente marcan un silencio breve en medio de una pieza musical. En este sentido aplico el término al baile para diferenciarlo de “*redoble*”, ya que un remate –en estos términos- equivaldría a un momento breve en que el cuerpo y la música se detienen en medio de una pieza, mientras que en un “redoble” no necesariamente ha de marcarse este silencio.

“*Castañetazo*”: “Se denomina así un golpe seco y rápido que imprime la bailaora con el golpear de las castañuelas”, vide Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 29. Habría que añadir que, muchas veces, este golpe seco se refuerza con un golpe de tacón.

“*Campanela*”: “Vuelta dada con la pierna levantada, pasándola junto a la otra”, vide Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 29.

“*Trenzado*”: “Como bien se pudiera deducir, consiste en mover los pies como si con ellos se hiciera una trenza.” vide Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 30.

<sup>931</sup> Rafael Alberti, “A Micaela Flores Amaya, la Chunga”, *apud* Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 121, v. 11. Del libro *El oleaje de la llama* de Javier Salvago.

<sup>932</sup> Marsella (1938), fue una extraordinaria bailaora de padres inmigrantes gitano-andaluces que cuando ella era niña se trasladaron a Barcelona, donde ella comenzó su carrera. Además de ser la Musa de Alberti, fue musa artística de otros escritores, entre ellos Blas de Otero y León Felipe; también inspiró a pintores de la talla de Picasso y Dalí.

Es un río que fluye solitario  
soterrado en un cuerpo...<sup>933</sup>

Igual que el agua, en la danza el cuerpo crea un movimiento que de inmediato transforma, que en los versos de Rius “es agua ya, y no es agua tampoco.”<sup>934</sup> El cuerpo cautivo de la gravedad, consigue burlarla como ese ángel con alas de barro que vuela en la ilusión de la mirada.

Para Luis Rius el baile es un río que va buscando un mar incierto:

Ser un río que corre y va, invisible,  
entre los otros ríos,  
con otra gracia, río autor del aire  
al que sólo los labios que han besado  
a un ángel una vez pueden rozar  
y que la sed se lleva...  
¿hacia qué mar?<sup>935</sup>

En esta imagen donde el río metaforiza al cuerpo, aparece nuevamente el motivo de lo invisible en la danza. Ya habíamos visto cómo, en la poética dancística de Rius, lo importante en el baile es lo invisible, que se vuelve visible merced al movimiento. De acuerdo con esto podemos interpretar que el cuerpo, en su constante fluir, va dejando un rastro invisible. Se trata de un “río autor del aire”, es decir que por un momento puede volver visible al aire. Este aire se llena de gracia, ya no es el mismo. Sólo podrán rozarlo aquellos labios que hayan besado a un ángel. Nuevamente aparece la imagen del ángel, que en este caso le brinda un sentido sagrado al aire. A su vez la imagen se llena de erotismo con el verbo rozar. El baile se vuelve sublime, y sólo algunos podrán alcanzar a rozar el misterio que entraña esta sublimación, erótica y sagrada.

<sup>933</sup> Luis Rius, “Apuntes para un programa de mano”, “Debussy: arabesco”, en *Canciones a Pilar Rioja*, en *Verso y prosa, op. cit.*, p. 196, vv. 1-2.

<sup>934</sup> Luis Rius, sin título, en *Canciones a Pilar Rioja*, en *Verso y prosa, op. cit.*, p. 199, v. 4.

<sup>935</sup> Luis Rius, “Apuntes para un programa de mano”, “Debussy: arabesco”, en *Canciones a Pilar Rioja*, en *Verso y prosa, op. cit.*, p. 196, vv. 9-16.

Entendemos que el sentido de la sed que se lleve al río apunta al anhelo de encontrar esta sublimación en cada movimiento, y quizás conseguirlo por un instante, que se desvanece y que nos va llevando al mar, ¿hacia qué mar?, hacia el mar de la muerte simbólica, donde la sublimación culmina, donde finalmente el poema del cuerpo encuentra plenitud.

En el siguiente poema de Luis Rius, nuevamente el río metaforiza al baile; el cuerpo entero es un río:

Río tu cuerpo en movimiento, blanco,  
bellamente desnudo como el agua...  
Me sumergiré en ti cuando la música  
te penetra total, precipitada,  
más allá de tu piel y de tus besos,  
a lo oscuro, a lo hondo, hasta tu entraña,  
donde habitan los peces que están ciegos,  
para buscar la fuente de tu luz,  
mujer de agua.<sup>936</sup>

En estos versos el erotismo de las canciones a Pilar Rioja alcanza su culminación. El deseo de poseer a la bailaora en el momento del baile se confunde con la imagen de la mujer desnuda a solas con el amante. La música que invade a la bailaora en el tablao, también puede confundirse con la música silenciosa que –según el poeta sugiere de manera tenue– acompaña al acto sexual. El carácter esencialmente erótico del baile flamenco queda magistralmente dibujado en este poema. La profundidad de la pasión (que en el flamenco entraña placer y dolor) se expresa con dos versos que podrían confundirse con una letra de cante gitano: “Más allá de tu piel y de tus besos, / a lo oscuro, a lo hondo, hasta tu entraña,” (vv. 5-6). No sabemos exactamente si es el yo lírico o la música la que llegará a esa hondura. Lo que sí sabemos es que esa entraña está más allá de la piel y los besos. La

---

<sup>936</sup> Luis Rius, sin título, en *Canciones a Pilar Rioja*, en *Verso y prosa*, op. cit., p.191.

imagen apunta a la sublimación del baile. Un solo movimiento puede trazar en la superficie lo más profundo, lo más hondo, lo más oscuro. En esa región del cuerpo (que es un río) “habitan los peces que están ciegos,” (v.7), en busca de una fuente (o de la fuente); la imagen se presta a una doble lectura, podemos pensar que se trata del la fuente (el origen) de la luz de la amada; o podemos también leer que se trata de una fuente de donde mana -en vez de agua- la luz de la amada. Si consideramos la segunda acepción, el carácter erótico del poema se reforzaría, ya que -como hemos apuntado- la fuente en la lírica tradicional simboliza el encuentro amoroso. Entonces podríamos observar –nuevamente- cómo un motivo tradicional es asimilado y transformado en una imagen vanguardista de enorme belleza, que se llena de evocaciones, y que brinda un manantial de nuevas imágenes, y sugerencias simbólicas. En este sentido la metáfora del último verso apunta a la imagen de la fuente (en su segunda acepción) como lugar de donde brota el agua; y sugiere que el agua puede confundirse con la luz, o bien que la fuente puede ser de agua y luz.

La idea de la mujer hecha de agua aparece también en otro poema de Rius, donde el cuerpo de la bailarina está hecho de una sustancia “más parecida al agua que a la arcilla.”<sup>937</sup> La reminiscencia bíblica descubre que el cuerpo de la bailarina es diferente al del resto de los seres vivos, ya que su sustancia es fugitiva como el baile. La idea suscita hermosas imágenes sobre todo en el último verso: “Carne sin tacto y de pasión ungida.”<sup>938</sup> Nuevamente la bailarina –más que carne- es el aire que traza su cuerpo, siempre apasionada

---

<sup>937</sup>Luis Rius, “Canciones de ausencia para la bailarina, XLVIII,” en *Canciones a Pilar Rioja*, México, CONACULTA, 43, v. 6.

<sup>938</sup> *Ibid.*, v. 12.

entre el dolor y el placer. “¡Aire que la lleva el aire! / ¡Aire que la lleva el aire!”<sup>939</sup> (vv. 20-21).

En un verso (de un soneto que estudiaremos más adelante) dedicado a Sara Baras<sup>940</sup>, nos sorprende la metáfora “espuma bañada en sentimientos,”<sup>941</sup> esta imagen de la bailaora, conecta, por su parte, con otros versos de Rius, donde el mar alegoriza el baile:

El oleaje curvo de los brazos,  
la brilladora espuma de las manos,  
el agua contenida en las riberas  
finas de la cintura.....<sup>942</sup>

Esta atmósfera marina nos recuerda cómo el ambiente de los puertos andaluces es asimilado sustancialmente por el arte flamenco. La imagen del abanico que, en manos de la bailaora, se abre y se cierra podría evocar el ir y venir de las olas. En este caso el cuerpo entero que baila es el mar.

Un tablao de agua, imagen imposible que se realiza en la fugacidad de la danza, donde lo que queda es el aire dibujado por los movimientos. Sobre el tablao lo simultáneo y lo sucesivo dialogan, ilusionándonos: por un momento vemos volar a un ángel que inevitablemente regresa al suelo. El cuerpo entero es agua que fluye. Toda una coreografía cabe en un compás donde lo sucesivo se vuelve simultáneo. La ilusión del baile inevitablemente termina con un remate. En el silencio y la quietud hay un breve desengaño que se desvanece con el movimiento de los brazos. La danza nos ilusiona de nuevo hasta rozar el delirio; hasta que llegue un nuevo remate que nos devuelva a la tierra.

<sup>939</sup> Rafael Alberti, “A Micaela Flores Amaya, la Chunga”, *op. cit.*, v. 20-21.

<sup>940</sup> Nace en 1971, en la localidad gaditana de San Fernando, “Cañaila.” Es una destacadísima bailaora contemporánea, ganadora entre otros premios de el “Madroño flamenco.”

<sup>941</sup> Daniel Pineda Novo, “Sara Baras”, *apud* Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 206.

<sup>942</sup> Luis Rius, “Apuntes para un programa de mano”, “Debussy: arabesco”, en *op. cit.*, p. 196, vv. 4-7.

### 4.3. La alegoría de la flor

En un soneto de Daniel Pineda Novo<sup>943</sup> dedicado a la bailaora Sara Baras (antes citado) podemos leer los siguientes versos:

Como espuma bañada en sentimientos,  
Sara Baras se mueve por la escena;  
brisa ardiente del sur en flor morena,  
con baile de raudos movimientos.<sup>944</sup>

Aquí la bailaora entera es brisa ardiente, nos imaginamos que (como en los versos de Rius) va dejando un trazo invisible de aire. Sus movimientos aparecen metaforizados por una flor. Esta imagen nos lleva al movimiento de los brazos -en el baile flamenco-, que se abren como pétalos buscando la luz (de la luna o del alba<sup>945</sup>); y también nos remite a ciertos versos de Lorca donde los pétalos de una rosa se abren con la luz del alba:

Abierta estaba la rosa  
con la luz de la mañana;  
tan roja de sangre tierna,  
que el rocío se alejaba;  
tan caliente sobre el tallo,  
que la brisa se quemaba;  
¡tan alta! ¡Cómo reluce!  
¡Abierta estaba!<sup>946</sup>

Aquí también aparece la brisa ardiendo. La imagen de la rosa de sangre se puede aplicar a la bailaora de flamenco. Recordemos que en el arte flamenco la sangre se llena de significación: puede expresar “dolor primordial”, también el dolor de Cristo (esto se hace

---

<sup>943</sup> Daniel Pineda Novo es un investigador, poeta y ensayista andaluz, que se ha dedicado a estudiar el arte flamenco.

<sup>944</sup> Daniel Pineda Novo, “Sara Baras”, *op. cit.*, p. 206, vv. 1-4.

<sup>945</sup> En un soneto de Pineda Novo dedicado a la bailaora Matilde Coral aparece este verso: “Arte en los brazos porque el cielo adora.”

<sup>946</sup> García Lorca, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, en *Obra completa IV*, *op. cit.*, p. 267.



evidente en la *saeta*); a María la Piriñaca, al cantar la boca le sabe a sangre; se dice que el guitarrista toca con sangre cuando toca plenamente. En el toreo el color y el olor de la sangre son esenciales. Para García Lorca la voz de La Niña de los Peines<sup>947</sup>, “era un chorro de sangre, digna, por su dolor y su sinceridad.”<sup>948</sup> En este sentido el tronco de la bailaora puede verse como un tallo bien plantado, cuyos brazos (pétalos) hacen sangrar al aire, como si el aire fuese herido por ellos. En esta alegoría del baile, imaginamos que la brisa también se quema con el calor de los brazos en movimiento.

En los siguientes versos de Alberti (dedicados al baile de Micaela Flores Amaya “La Chunga”) de nuevo se compara la flor con el baile:

El primor,  
la gracia de los primores,  
como una brisa quebrada  
contra el junco de una flor  
o un relámpago de flores.<sup>949</sup>

El junco es el tronco de la bailaora donde la brisa se quiebra en una suerte de hipálage, ya que lo que se quiebra en el baile es la cadera. Obsérvese cómo en los versos de Lorca (anteriormente citados), la brisa (que quema) también aparece relacionada con el tallo (que en este caso tiene su equivalente en el junco). Recordemos a su vez el soneto dedicado a Sara Baras (que citamos un poco más arriba), donde la brisa ardiente envuelve toda la flor.

Entre todas estas imágenes quizás la más sublime nos sorprende en el quinto verso del poema de Alberti, en el cual la gracia de los primores (es decir la bailaora) se compara con un “relámpago de flores”, probablemente aludiendo al movimiento de la falda, cuando

---

<sup>947</sup> Pastora Pavón, La Niña de los Peines (Sevilla, 1890-1968) fue una extraordinaria cantaora de las primeras décadas del siglo XX.

<sup>948</sup> García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p. 97.

<sup>949</sup> Rafael Alberti, “A Micaela Flores Amaya, la Chunga”, *op. cit.*, p. 121, vv.1-5.

ésta se toma con la mano dibujando una suerte de holanes que se asemejan a los pétalos. En este sentido podemos también pensar en el vestido de la bailaora lleno de volantes tal como lo describe Manuel Beca Mateos:

Una bata de cola<sup>950</sup>  
de percal florío  
adorná de volantes  
con mil frunciú<sup>951</sup>

Ya desde el vestido bordado con flores se sugiere la relación entre la flor y la bailaora. Al quebrarse la falda, la imagen de Alberti se llena de significación, “Un relámpago de flores.”

Otra analogía con la naturaleza es la que encuentra Rius cuando las serpientes son metáforas de los brazos:

Alza Pilar los brazos, las serpientes  
que se yerguen al ascua de la música;  
quieren volar y bellas se desploman.<sup>952</sup>

Podemos asociar los brazos abriéndose como pétalos ante la luz del alba (de los poemas anteriores) con el movimiento de las serpientes erguidas que parece ir y venir en busca de algo que en el aire se pierde cuando se encuentra.<sup>953</sup> La metáfora de las serpientes nos lleva al sentido más profundo del compás flamenco, los brazos en su ir y venir alcanzan a tocar algo que se desvanece (un misterio que apenas se sugiere) y entonces retroceden y vuelven a buscar. Los siguientes versos de las *Canciones a Pilar Rioja* ilustran esta idea que ya habíamos esbozado en el apartado del compás:

<sup>950</sup> La bata de cola es el vestido de la bailaora.

<sup>951</sup> Manuel Beca Mateos, “Gabriela”, *apud* Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 135, vv. 1-4.

<sup>952</sup> Luis Rius, sin título, en *Canciones a Pilar Rioja*, en *Verso y prosa*, *op. cit.*, p. 199, vv. 5-8.

<sup>953</sup> En el segundo apartado del tercer capítulo, de la segunda parte, “El compás: perderse para encontrarse,” desarrollamos con detenimiento este motivo de perderse para encontrarse.

Andar, como quien busca  
 desde siempre un misterio,  
 paso a paso; y de pronto,  
 sin sorpresa, ¡el encuentro!  
 Detenerse con garbo,  
 sonreírle..... y perderlo.<sup>954</sup>

Aquí Rius no se está refiriendo solamente al movimiento de los brazos, sino a todo el cuerpo de la bailaora, que igual que los brazos viene y retrocede, encuentra el misterio y luego lo pierde. Es necesario entonces ampliar la metáfora de las serpientes para que abarque el cuerpo entero, tal como Salvador Rueda<sup>955</sup> describe a la Bailaora en sus versos:

Cuando encarna su cuerpo como culebra  
 Y en ondas fugitivas gira y se quiebra.<sup>956</sup>

Así como –en estos versos- se amplía el movimiento de los brazos (serpientes), al cuerpo entero (una sola culebra), veremos cómo todos los movimientos pueden convertirse en un solo giro de expresión. Un solo movimiento o una sola transformación.

#### 4.4. El cuerpo entero es un grito

Gime tu cuerpo entero  
 como si tú no fueras  
 más que dos labios entreabiertos,  
 como si sólo fuese amor lo que tú fueras.<sup>957</sup>

Reza así una de las canciones a Pilar Rioja cuya belleza nos lleva a imaginar el grito silencioso del cuerpo en el baile. El símil con los labios entreabiertos no solamente llena de erotismo la imagen, sino que también dibuja un momento de quietud, el final de un

<sup>954</sup> Luis Rius, “Apuntes en un programa de mano, Boccherini: grave assai y fandango, en *Canciones a Pilar Rioja*, en *Verso y prosa*, *op. cit.*, p. 194

<sup>955</sup> Salvador Rueda (aldea de Benauque, Macharaviaya, Málaga, 1857-Málaga 1933), escritor y poeta destacado del modernismo español.

<sup>956</sup> Salvador Rueda, “Bailaora”, *apud* Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 35, vv. 9-14.

<sup>957</sup> Rius, sin título, en *Canciones a Pilar Rioja*, en *Verso y prosa*, *op. cit.*, p. 172.

*desplante*.<sup>958</sup> En ese momento los tacones apresan al silencio, que –en consecuencia- parece gritar por medio de toda la expresión del cuerpo. El cuerpo entero es un grito, de dolor y de placer (como la Pena), de erotismo y de muerte. Dolor, placer, erotismo y muerte quedan atrapados en un *castañetazo* que inmoviliza al cuerpo por unos segundos, en ese momento podemos ver cómo el cuerpo entero grita. Puede tratarse de una sola expresión que entrañe –como la Pena- una serie de sentimientos encontrados simultáneamente, o puede ser un grito que –igual que el duende- suba de la tierra hasta los pies y luego de los pies a la cabeza, hasta llegar a los brazos inmóviles que esperan un nuevo pulso, para recobrar su movimiento y retomar un diálogo con el aire y con la naturaleza. Esta última imagen (o posibilidad del grito) nos recuerda la metáfora de la rosa cuyo tallo –igual que el tronco- se mantiene firme y arraigado, mientras que los pétalos se abren (igual que los brazos) buscando la luz del alba. En un romance de Manuel Ríos Ruiz,<sup>959</sup> dedicado a la bailaora Tía Juana de la Pipa<sup>960</sup>, aparecen estos versos: “A los brazos que se abren / con ramos en ofrenda.”<sup>961</sup> Más adelante en ese mismo romance (en ciertos versos que se refieren a los espíritus de dos grandes bailaoras, Juana la Macarrona y La Malena<sup>962</sup>), leemos: “Han bajado desde arriba / o han surgido de la yerba.”<sup>963</sup> El último

---

<sup>958</sup> “Se llama desplante a toda una serie de fuertes golpes efectuados con los pies, empleándose como remate dos o tres pasos anteriores.”, Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 30.

<sup>959</sup> Manuel Ríos Ruiz (Jerez de la Frontera 1934), periodista y poeta, es además uno de los críticos de flamenco más destacados, dirigió en Radio Nacional de España el programa de flamenco, *El cuarto de los cabales*.

<sup>960</sup> Juana de los Reyes Valencia, Tía Juana de la Pipa (Jerez de la Frontera, 1905- 1987), extraordinaria bailaora gitana.

<sup>961</sup> Manuel Ríos Ruiz, “Herencia y presencia (Homenaje a Tía Juana de la Pipa)”, *apud* Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 208, vv. 9-10.

<sup>962</sup> Juana Vargas, Juana la Macarrona (Jerez de la Frontera, 1860-Sevilla, 1947), destacada bailaora que obtuvo gran éxito en los cafés cantantes de Sevilla. Magdalena Seda Loreto, La Malena (Jerez de la Frontera, 1872-Sevilla, 1956), destacada bailaora, la mayor parte de su carrera tuvo lugar en los cafés cantantes de Sevilla.

<sup>963</sup> Manuel Ríos Ruiz, “Herencia y presencia (Homenaje a Tía Juana de la Pipa)”, *apud* Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 209, vv. 15-16.

verso apunta a la segunda opción que hemos esbozado unas líneas arriba, donde el grito silencioso del cuerpo surge desde las raíces, y llega hasta los brazos. En una de sus conferencias, Lorca se refiere con esta misma imagen al duende flamenco, que “sube por dentro, desde las plantas de los pies”<sup>964</sup>; No nos sorprendería que Manuel Ríos Ruiz se hubiera inspirado en esta conferencia de Lorca a la hora de escribir su romance, sobre todo si leemos los versos que siguen inmediatamente: “Para dejar con su duende, / en los tablaos de la feria / la majestad de sus bailes” (vv. 17-19).

Para que el duende suba desde los pies es necesario que el tallo esté firme. En este sentido, la gran Pastora Imperio<sup>965</sup> había dicho que “para bailar hay que nacer como los árboles, o sea, hay que interpretar el baile de abajo hacia arriba, de la raíz a la copa; por eso en el baile es tan importante el tronco, pero desde el suelo.”<sup>966</sup> De acuerdo con el Decálogo<sup>967</sup> de Vicente Escudero,<sup>968</sup> el bailar ha de mantener las caderas quietas (“cintura: tú quieta” reza un verso de Gerardo Diego<sup>969</sup>). El tronco quieto permite que los brazos se luzcan, y que los redobles<sup>970</sup> cobren fuerza. Entonces –hay que reiterarlo– el duende surge desde las raíces de la tierra.

Para García Lorca el duende tiene sobre todo en el baile flamenco “un campo sin límites.”<sup>971</sup> Habíamos dicho que la expresión del cuerpo como un grito entraña dolor y de

---

<sup>964</sup> García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *op. cit.*, p. 91.

<sup>965</sup> Sevilla, 1887-Madrid, 1979. Fue una de las bailaoras más representativas en toda la historia del baile.

<sup>966</sup> Pastora Imperio, *apud* Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 52.

<sup>967</sup> El gran bailar Vicente Escudero escribió un famoso “Decálogo”, que contiene diez reglas fundamentales para bailar correctamente.

<sup>968</sup> Vicente Escudero (Valladolid, 1892-Barcelona, 1980) fue el paradigma del bailar español en todo el mundo.

<sup>969</sup> Gerardo Diego, Vicente Escudero, en *Poemas musicales*, *op. cit.*, p. 289, v. 34.

<sup>970</sup> “Aunque este término también se usa en la guitarra y en el batir de las palmas con las manos, en lo referente al baile flamenco es un zapateado de corta duración similar al de cualquier otro instrumento de percusión”, Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 30. Desde luego que entre estos instrumentos de percusión el más importante es el cajón.

<sup>971</sup> García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *op. cit.*, p. 105.

placer, erotismo y muerte. Son éstas las cuatro características necesarias para que el duende llegue. Lorca anotaba en este sentido que “el duende ama el borde de la herida y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles.”<sup>972</sup> El dolor del cuerpo como un grito tiene que ver con esta herida que no se cierra nunca.<sup>973</sup> El artista, que -dentro de su proceso civilizatorio- ha sido arrancado de la madre naturaleza, necesita volver a fundirse con ella por medio del arte. En este sentido el “dolor primordial” es un estímulo que se siente en las entrañas del baile flamenco. Cuando el cuerpo entero grita, suspendido en un instante, el “dolor primordial” queda expresado y se sublima: las manos, los brazos, el rostro, el tronco y los pies coinciden en un “anhelo superior a sus expresiones visibles.”<sup>974</sup> Es decir que el baile siempre busca ir más allá de sí mismo. En la profundidad de ese anhelo está el deseo de plena comunión con la naturaleza. Lo cual también implica una muerte simbólica (hay que dejar de ser uno, para ser el Todo). Cuando el cuerpo se detiene con un *castañetazo*, después de una serie de movimientos, el silencio que sucede evoca la muerte: todo lo anterior ha llegado a su destino. Por eso en el grito del cuerpo está la muerte, el deseo de volver a ella, tal como sucede con el ayeo.

Después el cuerpo regresará a sus movimientos y la música volverá a herir al silencio, no obstante –aunque de manera más tenue- el cuerpo seguirá gritando:

Las caderas paréntesis ya gimen  
sin palabras que ocupen sus contornos;  
ondulan, imaginan, buscan, piden  
que otra soledad entre en su vacío.<sup>975</sup>

---

<sup>972</sup> *Idem.*

<sup>973</sup> Ya en el apartado de la Pena andaluza habíamos abordado el tema del “dolor primordial”, de acuerdo con Nietzsche el artista encuentra en el dolor primordial el estímulo para intentar fundirse con lo “Uno primordial” del cual se siente desterrado. *Vide Nietzsche, op. cit.*, p. 63.

<sup>974</sup> *Idem.*

<sup>975</sup> Rius, sin título, en *Canciones a Pilar Rioja*, en *Verso y prosa, op. cit.*, p. 199, vv. 9-12.

Aquí el gemido de las caderas apunta sobre todo al deseo de soledad que puede llegar a sentir todo el cuerpo. Esa soledad que se expresa por medio del vacío que contiene a los movimientos. Se trata de la belleza de la soledad que cada bailar busca expresar íntimamente. Esa soledad llega a su culminación cuando el cuerpo se detiene en el grito silencioso, esa soledad que se intensifica con la presencia de la muerte, para recordarnos que frente a la muerte estamos solos.

En el siguiente poema el poeta quisiera que sus palabras hicieran gemir a la sangre así como lo logra el baile:

Si yo pudiera hacer a mis palabras  
 girar como los giros de tu cuerpo,  
 curvarse como el vuelo de tus brazos  
 y quebrarse al compás de tu cintura,  
 se moriría de amor ese silencio  
 de la sonrisa que sonríen tus labios  
 y gemiría tu sangre largamente  
 al escucharlas, como la mía gime  
 cuando al bailar me hieres y sonríes.<sup>976</sup>

En una primera lectura podemos advertir la finísima ironía de Rius: por un lado nos revela el deseo de que su palabra poética llegara a alcanzar la belleza del baile; por otro –mientras nos revela ese deseo-, hace una bellísima descripción de los movimientos de la bailaora con esa misma palabra, que alcanza –para quien verdaderamente escucha esos versos- una belleza sorprendente, la cual puede producir igual o mayor placer estético que el hecho de ver el baile; a tal punto que se podría morir de amor ese silencio (provocado por la sonrisa de ella bailaora y amada, vv.5-6). En este sentido, si hacemos una lectura irónica del quinto

---

<sup>976</sup> *Ibid.*, p. 202.

verso, advertimos que de hecho ese silencio (que ya existía antes de la posibilidad de que las palabras pudieran encarnara en el baile) se muere de amor, merced a la belleza de la descripción. La imagen del silencio muerto de amor apunta a la culminación de un proceso estético de carácter sublime. El silencio, que ya de por sí entraña la muerte, se muere de amor ante la belleza de la palabra poética, cuyo destino es el mismo silencio. En el fondo subyace la ironía: la palabra ha superado al baile, al punto de matar al silencio. A su vez si las palabras llegaran a expresar los movimientos del baile, la sangre de ella -bailaora y amada- gemiría (como la de él gime al verla bailar). Este tipo de imagen sinestésica nos acerca de nuevo al grito silencioso del cuerpo. Más aún si este cuerpo hiere cuando baila. Por su parte, la imagen antitética “me hieres y sonrías” (del último verso) sin duda es un motivo que se desprende de la Pena andaluza, la cual entraña –como ya hemos apuntado- el dolor de la belleza.

Por último habría que comentar -en este poema- el motivo de la sangre relacionado con la emoción estética, el cual aparece –como ya hemos comentado- en las entrañas del arte flamenco. Basta recordar aquí una cita que habíamos anotado algunos párrafos arriba, así describía García Lorca la voz de La Niña de los Peines: “Su voz era un chorro de sangre, digna, por su dolor y su sinceridad.”<sup>977</sup>

En la “Bulería gitana” (91) de Eduardo Blanco Amor<sup>978</sup>, los movimientos del cuerpo también expresan dolor en silencio:

Por el aire apuñalado  
la cintura de sollozos;  
angustias respunteadas  
fijan el suelo de pronto  
y se cuajan geometrías

<sup>977</sup> García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *op. cit.*, p. 97.

<sup>978</sup> Eduardo Blanco Amor (Orense, 1897-Vigo, 1979) fue un destacado poeta, escritor y periodista gallego.



en pedazos de astros rotos.  
 Flechas de pálidos ayes  
 y lo móvil cristaliza  
 en ritmo exacto y absorto.<sup>979</sup>

Entre los dos primeros versos tenemos una elipsis que nos permite inducir (si el sujeto es la cintura) que el verbo elidido debe expresar movimiento, como por ejemplo el verbo “pasar”: la cintura de sollozos pasa por el aire apuñalado. De esta imagen se desprende la posibilidad de que el aire sea apuñalado por los movimientos del baile. En este sentido recordemos que una de las características de la Pena andaluza implica la belleza que hiere. La belleza de los movimientos hiere al aire; a su vez es expresión de dolor. Los sollozos están emparentados con las “angustias respunteadas” (v.3); se trata de una imagen que viene del mundo de la costura (las puntadas deben ir unidas para que la hebra pase por el mismo sitio) y está metaforizando el movimiento de los pies cuando realizan un *trenzado*; de ahí que los pies fijen el suelo (v.4), y “se cuajen geometrías / en pedazos de astros rotos” (v.5-6). El primer verso se refiere a las formas que va trazando el movimiento de los pies, el segundo apunta a una metáfora delirante donde estas formas invisibles se materializan en pedazos de astros rotos. La imagen va más allá de lo que hemos denominado “surrealismo popular”, tal es su sofisticación que resalta entre estos versos cuyas metáforas, aunque también sofisticadas, tienen un sentido racional.

El séptimo verso es la culminación de los sollozos y las angustias, se trata del ayeo silencioso que se produce con los movimientos del baile, el cual expresa un dolor tan intenso como el ayeo del cante. En ese dolor “lo móvil cristaliza” (v.8) nuevamente la imagen nos lleva al momento en que el cuerpo se detiene en un grito. Y todo sucede a compás “en ritmo exacto y absorto.”

<sup>979</sup> Eduardo Blanco Amor, “Bulería gitana”, *Apud* Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 91, vv. 17-25.

#### 4.5. La metáfora de la llama

El flamencólogo y poeta Félix Grande había advertido que “El flamenco viene desde la llama del candil...esa llama pequeña que alumbra desde hace muchos siglos la cueva o el rincón.”<sup>980</sup> Algunas décadas antes García Lorca había dibujado esta misma idea con sus versos:

¡Oh, qué grave medita  
la llama del candil!  
(vv. 1-2)<sup>981</sup>

El movimiento de la llama expresa el carácter contrapuntístico (que hemos esbozado en las páginas anteriores) del arte flamenco: tensión y relajación, consonancia y disonancia, creación y transformación. Los movimientos del baile están hechos a base de creación y transformación, una *campanela* o un *balanceo*<sup>982</sup> –irrepetibles- siempre aparecerán después de un *trenzado* u otro movimiento, no se trata de movimientos distintos, sino que todo el baile puede entenderse como una sola transformación, un solo movimiento que se va transformando, hasta que el cuerpo se queda inmóvil después de un remate o un redoble. En ese momento el cuerpo entero simboliza la muerte y el silencio. Asimismo la llama se apaga en el retablo del aire. Lo que caracteriza a la llama es su constante metamorfosis. Creación es sinónimo de transformación. Es por ello que al contemplar la llama podemos ver todas las formas y a la vez ninguna. La llama se expande y se contrae, como los brazos y las manos. Como el cuerpo entero. Igual que las manos, las crestas de la llama quieren alcanzar el cielo.

---

<sup>980</sup> Félix Grande, *Memoria del flamenco*, España, Punto de Lectura, 2006, p. 129.

<sup>981</sup> García Lorca, “Candil”, en *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 256 (es uno de los “Seis caprichos”).

<sup>982</sup> *Campanela*, “Vuelta dada con la pierna levantada, pasándola junto a la otra.”

*Balanceo*, “Esta acepción significa y demuestra ciertos movimientos del bailar-a en la interpretación de algunos estilos tales como la guajira, la rumba y el tanguillo, consiste en inclinarse de cintura para arriba y en las distintas direcciones,” Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 30.

La llama del candil está en el fondo de la cueva,<sup>983</sup> el baile, rodeado de silencio.

En la “Bulería gitana” de Blanco Amor “dos llamas, como dos manos”, / crepitan en lo remoto.”<sup>984</sup> Estos dos versos no sólo metaforizan el movimiento de las manos, sino que también aluden al chasquido de las palmas (obsérvese el verbo crepitar), ya que si ampliamos el sentido de la metáfora, el sonido de las palmas equivale a las chispas del fuego. En este sentido alegórico Rius también describe el movimiento de las manos: “Mariposas las manos incendiadas.”<sup>985</sup> Donde nuevamente la naturaleza metaforiza al baile. En este caso la belleza de la imagen enriquece especialmente la percepción del movimiento, ya que entraña una doble comparación (o identificación): las manos son fuego, y el movimiento del fuego evoca el movimiento de las mariposas.

En otro poema (anteriormente citado) Alberti describe así a la bailaora:

Brasa viva,  
pájaro que ardiendo vuela,  
lumbre que embiste y se esquivo  
como un toro de candela  
libre y a la vez cautiva.<sup>986</sup>

El cuerpo entero es de fuego. Este fuego relaciona al baile con el toreo. En ambos se enviste y se esquivo. La imagen de la bailaora como un toro de candela a su vez entraña una metáfora preposicional, se trata de una bailaora de fuego. En este sentido, Vicente Escudero había escrito al final de su decálogo, “cuando el bailaor tiene en la sangre las candelas brujas de la vieja Andalucía, y más cuando a esas candelas-lumbres se le añade el hervor de la flamenquería, no hace falta decálogo, pues lógicamente se rompen todas las normas

<sup>983</sup> Algunos gitanos andaluces vivían y viven en cuevas. El mejor ejemplo es el Sacro Monte de Granada.

<sup>984</sup> Eduardo Blanco Amor, “Bulería gitana” *op. cit.*, vv. 5-6.

<sup>985</sup> Rius, sin título, en *Canciones a Pilar Rioja*, en *Verso y prosa*, *op. cit.*, p. 199, v 8.

<sup>986</sup> Rafael Alberti, “A Micaela Flores Amaya, la Chunga”, *op. cit.*, vv. 7-11.

anteriores.”<sup>987</sup> De manera implícita Escudero se está refiriendo al duende; recordemos que el duende rompe con todas las normas en busca de la máxima emoción, la cual –sin duda– tiene una analogía con el fuego; más aún si observamos que el baile flamenco es esencialmente pasión (erotismo que implica placer y dolor). La imagen del fuego expresa la pasión del baile que –como habíamos esbozado– se genera merced a una serie de disonancias contrapuntísticas: erotismo y muerte, placer y dolor, investir y esquivar, abrir y cerrar las manos, decir y contradecir con todo el cuerpo. Disonancias que se resuelven sincrónicamente en el silencio y la quietud que llegan después de un remate. En esta sincronía se condensa todo el sentido estético del baile, que es imposible sin la articulación de todos sus movimientos, los cuales buscan expresar simultáneamente una sola imagen (que entraña un mismo universo sensorial), tal como lo describe Estébanez Calderón<sup>988</sup> en sus *Escenas andaluzas*: “en Andalucía no existe baile sin movimiento de los brazos, sin el donaire y las provocaciones de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del talle, sin los diferentes quiebros de cintura y sin lo vivo, cadencioso y ardiente del compás; el batir de pies, así como sus primores y giros son accesorios evidentes del baile andaluz.”<sup>989</sup> Podríamos añadir que el “ardiente compás” es el continente temporal de todos los giros y movimientos del cuerpo. Ya habíamos esbozado que el compás de doce pulsos puede entenderse como un solo instante, un solo pulso que delimita alrededor del silencio toda la secuencia del baile, la cual a su vez se puede apreciar como una sola transformación; tal como se contempla la imagen del fuego cuya diversidad está articulada en un solo movimiento.

---

<sup>987</sup> Vicente Escudero, *apud* Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 52.

<sup>988</sup> Estébanez Calderón (Málaga, 1799-Madrid, 1867) fue un escritor costumbrista, flamencólogo, poeta, crítico taurino, historiador y arabista español.

<sup>989</sup> Estébanez Calderón *apud* Manuel Ríos Vargas, *op. cit.*, p. 50.

El baile flamenco es un diálogo con la naturaleza. Es también un espejo donde se ve reflejado todo lo que es sustancialmente andaluz. Todo un universo sensorial cobra en él forma y movimiento –forma que es transformación en movimiento- para permanecer, después del último remate, en la memoria de los sentidos. Movimiento y quietud alternan hasta confundirse en la paradoja del devenir.

En su diálogo con la naturaleza, el baile expresa sombras y perfumes, sabores y sonidos. Crea un lenguaje que se acerca al deliro: los brazos son serpientes, las manos, mariposas de fuego.

El zapateado se percibe no sólo con el oído sino con todo el cuerpo. Los pies se convierten en instrumentos de percusión, para que alternen el sonido y el silencio sobre el tablao. Madera hueca y tacón traman el secreto del compás. En la sobriedad del taconeado advertimos un ritmo que dialoga con el ritmo de la naturaleza.

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos intentado hacer un recorrido que va desde la lírica peninsular más antigua hasta los versos de Luis Rius, desde la música del Al-Ándalus hasta el flamenco moderno, con el objetivo de describir cómo la poesía moderna inspirada en el mundo del flamenco ha asimilado y transformado la tradición.

En la primera parte de la tesis hemos intentado brindar al lector un panorama general de la copla flamenca: estudiamos sus orígenes, tanto estrictamente literarios como musicales. En cuanto a los primeros advertimos que ciertas coplas flamencas se remontan a la lírica peninsular más antigua, mientras que otras fueron forjadas especialmente por gitanos a partir del siglo XVI. Las primeras se caracterizan por expresar el erotismo simbólico de la naturaleza, mientras que las segundas prescinden del paisaje para centrarse en un patetismo desgarrado. En este sentido las primeras tienden a ser descriptivas mientras que las segundas, narrativas. Llamamos “lírica flamenca” a la confluencia de estas dos tradiciones, no sólo porque a lo largo de los años se han ido permeando, sino, sobre todo, porque ambas son parte del repertorio moderno del flamenco, que tiene su primera cristalización en la antología de *Demófilo* (1881), donde aparecen tanto coplas gitanas como antiguas. Considerando que el autor transcribió exclusivamente lo que cantaban los cantaores de aquella época, podemos decir que tanto las coplas gitanas como las más antiguas que aparecen en la antología son cante flamenco. Lo mismo podemos decir de las coplas que han sido asimiladas –en el sentido más tradicional- por el repertorio de los cantaores, ya sea refuncionalizándose o transformándose.

También describimos algunas características de la copla flamenca tanto temáticas como formales. De estas últimas expusimos –citando a varios autores- las coincidencias

métricas entre las *jarchas* y la copla flamenca. En cuanto a la parte temática también nos valimos de diversas citas para exponer los muy variados registros de las coplas flamencas, algunos de ellos más bien característicos de las coplas gitanas. Y concluimos que, si entendemos el amor como un aspecto del erotismo simbólico, podríamos englobar a las coplas flamencas (tanto de tradición gitana como antigua) dentro de tres temas fundamentales: el amor, la Pena y la muerte.

En cuanto a los orígenes musicales pudimos concluir que el flamenco tiene su origen en el siglo VIII, en la primera música andalusí que llega al Al-Ándalus. Durante los siete siglos de ocupación árabe, la música mozárabe y la judía se irán fusionando con la andalusí hasta la llegada de los gitanos a la Península a mediados del siglo XV, cuando por primera vez entran en contacto las cuatro influencias musicales que van a forjar el flamenco: la árabe, la judía, la mozárabe y la música de la India (que habían transformado los gitanos en su viaje). Estamos de acuerdo con Bernard Leblon<sup>990</sup> en que no hay ningún tipo de influencia greco-bizantina en la conformación del flamenco, por una cuestión meramente cronológica, ya que la ocupación de de Andalucía por los bizantinos fue muy breve, y tuvo lugar en el siglo VI, dos siglos antes de la llegada de los árabes.

En cuanto a la pregunta sobre quiénes forjaron la música flamenca, después de exponer diversas opiniones en torno a la autoría de los gitanos o de un conjunto de sectores populares en situación de marginación, concluimos, de acuerdo con Manuel de Falla, que el flamenco es producto de la historia, ella es su verdadera creadora, la que en virtud a una serie de hechos seculares le da forma.<sup>991</sup> No obstante habría que matizar que en esa historia

---

<sup>990</sup> Vide Bernard Leblon, “Granada, 1922. Manuel de Falla reivindica el flamenco”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Los complementarios / 9-10, Mayo 1992, *Los intelectuales ante el flamenco*, p. 75.

<sup>991</sup> Manuel de Falla, *op. cit.*, pp. 125-126

los gitanos tienen una muy destacada participación: de la música clásica de la India –como ya dijimos- los gitanos incorporaron al flamenco la polimetría, el uso microtonal en el canto,<sup>992</sup> el uso en una misma escala de las terceras mayor y menor, y el sentido de la música como espejo de la naturaleza, muchos de estos elementos musicales también caracterizan a la música andalusí. Por ello es posible que hubiera una gran ductilidad entre ambas músicas, facilitando además la fusión con la música judía y la mozárabe. De tal suerte que en efecto son las coincidencias históricas las que van conformando el flamenco. La herencia del Al-Ándalus –sobre todo su tradición oral- permanece tradicionalmente y por eso se transforma tanto en la memoria de los gitanos como de las clases populares en situación de marginación, para que –como parte de un proceso histórico- aparezca el primer *polo* registrado en las *Cartas marruecas* de Cadalso en 1774. En ese sentido concluimos también que –haciendo una concesión tanto a Cristina Cruces como a Félix Grande- el flamenco propiamente dicho tiene dos momentos de cristalización, el primero en el último tercio del siglo XVIII con la *caña*, el *polo* y la *toná*, y el segundo a mediados del XIX cuando adquiere su nombre. Vimos que hablar de una *toná* ya es hablar del género flamenco, considerando las características musicales que le dan forma. Pero también hay que reconocer que hay muchos *palos* flamencos que toman forma a partir de la segunda mitad del XIX. La riqueza musical del flamenco, más allá de todas las culturas que entraña, tiene que ver con la manera en que supo asimilarlas y transformarlas en un solo lenguaje, el cual, no importa de qué *palo* se trate, siempre se reconoce como flamenco.

---

<sup>992</sup> En términos occidentales la polimetría es la utilización de dos compases diferentes en una misma composición, en el caso del flamenco se trata de una combinación del 6/8 y el 3/4, no obstante en el sentido oriental es un solo compás con diferentes acentos, en el caso del flamenco son cinco acentos distribuidos en doce pulsos, y se empieza a contar desde diferentes puntos del compás, de acuerdo con el *palo*. En el sistema bien temperado que usamos en occidente el intervalo más corto es de una segunda menor. Microtonal quiere decir que se utiliza una nota que puede caber en un espacio más estrecho que medio tono.



En esta primera parte abordamos la copla desde varios frentes. Nos preguntamos qué tiene la copla de tradicional y de popular. En cuanto a la tradicionalidad todos los autores que estudiamos coinciden en que la copla es en definitiva tradicional. En este sentido destacamos el argumento central de Menéndez Pidal para definir lo tradicional cuyo rasgo central ha de ser la vitalidad de las variantes. Siendo el repertorio de la copla sustancialmente de tradición oral y variado por el cantaor (musical y literariamente) en cada ejecución, es indudable que se trata de un estilo tradicional y en ello radica su pervivencia. Ahora bien concluimos que ciertos poemas cultos pueden pasar a la tradición oral, porque su construcción, su estilo y su prosodia se prestan con naturalidad a ser transformados por los recursos mnemónicos del lenguaje tradicional, en ese momento se convierten en una variante y cobran vida.

En cuanto al carácter popular o no popular del flamenco, en principio nos topamos con la dificultad -por parte de varios autores- de definir el concepto de pueblo. Llegamos a nuestra propia definición: en un sentido sociológico, el término pueblo está conformado por un tejido social muy complejo que bien puede incluir a los que trabajan en la fragua o en las minas, o a los gitanos que van recorriendo las ferias, o a los zapateros o a los taberneros, cada uno de ellos entraña una forma de ver la vida y de sentir el arte que llamamos popular. En este sentido González Climent apunta que una clase de pueblo no deja de ser pueblo. Y Cristina Cruces observa que no hay por qué equiparar “lo popular’ con ‘lo practicado por la mayoría.”<sup>993</sup> De acuerdo con esto podemos concluir que el flamenco es un arte popular practicado por cierto entramado de un tejido social muy complejo y diverso; a su vez se nutre de la riqueza de las diversas clases populares que lo conforman, a las que también

---

<sup>993</sup> Vide Cristina Cruces, *Antropología y flamenco II, op. cit.*, p. 37.

unifica en torno a un mismo lenguaje y a un mismo arte. Además el flamenco tiene la virtud de expresar, sobre todo musicalmente, la historia de Andalucía.

También intentamos definir el concepto de cante grande y cante chico. Llegamos a la conclusión de que, sin importar de qué *palo* se trate, todo lo que tenga “sonidos negros” es cante grande. Para Lorca sonidos negros son aquellos que consiguen sublimar por medio de la emoción estética ese dolor primordial que el hombre siente por haber sido separado de la madre naturaleza, por extensión, de la madre, del vientre, de la amada. En este mismo sentido los sonidos negros consiguen sublimar el dolor de las arduas horas de trabajo en la mina o en la fragua.

Nos acercamos a la relación entre la copla y el mundo figurativo del andaluz, e intentamos esbozar un antecedente acerca de la relación entre el arte de la figuración, el duende y la Pena.

A su vez tratamos de mostrar un panorama que reflejara la opinión de varios autores en torno a las virtudes de la brevedad en la copla flamenca.

Por otro lado quisimos destacar el carácter sublimador del flamenco, que consigue atenuar el sufrimiento de la marginación y la explotación laboral. A su vez, esta sublimación implicaba una relación irónica entre el dolor y el placer, de tal suerte que cuando se alcanzaba la expresión del mayor dolor se alcanzaba también el placer.

También tratamos de manera teórica temas centrales en torno al mundo sincrético del flamenco: nos acercamos al duende flamenco que es para Lorca ante todo una categoría estética, la cual puede aplicarse, no sólo al flamenco sino también a todas las artes, en especial a las artes efímeras. Vimos que el duende tiene un carácter mítico ya que por medio de la emoción estética tiene la virtud de llevarnos al origen. En este sentido

concluimos que el arte enduendado es un arte herido, porque nos lleva al origen pero inmediatamente nos regresa al tiempo cronológico, y este regreso hiere (en esa herida está la Pena). Aquí retomamos el concepto de “sonidos negros” para ahondar más en él; vimos que para Lorca “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende,”<sup>994</sup> porque -igual que el duende- los sonidos negros tienen la virtud de regresarnos al mítico origen. Ese regreso sólo puede darse merced a la relación entre el duende los “sonidos negros” y la Pena, tres conceptos que precisan de una muerte simbólica; el segundo, la materia misma, se inspira en el primero y el tercero. Sólo al perder la conciencia por medio de esta muerte el individuo podrá alcanzar el sentimiento de comunión con la naturaleza primigenia, lo cual implica también regresar al origen, por extensión al vientre. En ese regreso está justamente la intención del arte flamenco.

Hay que aclarar que para Lorca los “sonidos negros” no sólo se dan en la música sino también en todo el arte endeudado, aquel arte que exprese –implícita o explícitamente- la presencia de la muerte, la cual irónicamente, en un sentido duendístico, implica un renacer. Concluimos que el duende, al enfrentarse con la musa y el ángel, genera una tensión contrapuntística necesaria para que surjan tanto el poema como la música flamenca. En este sentido el duende está muy relacionado con la Pena, ya que igual que ésta necesita paradójicamente a la alegría y a la tristeza, al dolor y al placer. Siempre hay alegría en su tristeza y placer en su dolor. Por otra parte advertimos que la frescura de la música creada en el momento atrae al duende, porque una sola nota recién creada siempre nos remite al momento en que nació la primera nota, y en ello radica su frescura; se trata de un sonido negro que nos regresa al origen.

---

<sup>994</sup> Lorca está citando a Manuel Torres para explicar los sonidos negros. Federico García Lorca, “Juego y teoría del duende”, *op. cit.*, p. 91.

Intentamos también esbozar la diversidad de significados que entraña la Pena andaluza. Íntimamente relacionada –como ya dijimos- con los sonidos negros y el duende. La Pena se caracteriza porque tiene la virtud de regresarnos al mítico origen, a nuestra raíz que también implica una muerte simbólica. De ahí que la Pena, simultáneamente entrañe vida y muerte. La Pena sólo puede entenderse en su sentido paradójico. Dos series paradigmáticas antitéticas entre sí (1.-vida, luz, arraigo, alegría, libertad... / 2.- muerte, oscuridad, desarraigo, tristeza, cárcel...) generan la tensión contrapuntística esencial en la Pena andaluza; pero quizás lo que la define con mayor precisión es la oposición que surge entre el dolor y la belleza. Una belleza muy cercana a la que no se puede acceder.

La única manera de que los contrarios se reconcilien y así se sublime la Pena es cuando el artista lírico (en este caso el cantaor o el guitarrista) consigue por un instante que el espectador llegue a fundirse con la totalidad, con el origen. Por ello es que en la Pena está la raíz del flamenco, la Pena es su motivo y sublimarla, su necesidad.

Siguiendo por la misma línea temática, podemos concluir que el arte de figuración del andaluz está íntimamente relacionado con el duende y la Pena, ya que implica descubrir mundos delirantes detrás de la realidad racional. Estos son los mundos que busca el duende con su carácter lúdico, los mundos de la infancia donde lo inanimado se vuelve animado, donde cada pequeña cosa tiene alma. A su vez estos mundos delirantes apuntan al origen, donde está la raíz de la Pena, donde los entes más disímiles son idénticos y todo puede ser metáfora.

Incluimos en esta primera parte un *corpus* de coplas flamencas. Como ya hemos apuntado está dividido en dos secciones: coplas de antologías clasificadas por temas y motivos; y coplas transcritas directamente de la música, clasificadas por *palos*. En la

primera sección abundan las de tradición más antigua, lo cual implica que hay más símbolos tradicionales y una mayor tendencia hacia lo descriptivo; mientras que en la segunda sección abundan las narrativas, para que ningún paisaje distraiga al oyente del patetismo desgarrado, que es el tema de muchas de estas coplas, especialmente las de *toná* las *carceleras*, las de *martinete*, las *tarantas*, *tarantos* y *cartageneras*, las *seguiriyas*, y las *soleares*. En cuanto a las *bulerías* llegamos a la conclusión de que podían expresar varios registros, desde el patetismo desgarrado hasta un tono lúdico o burlesco.

Pudimos encontrar también algunas diferencias entre las *soleares* y las *seguiriyas*: si las *seguiriyas* son para herir, las *soleares* generalmente son para meditar; si las *seguiriyas* son desgarradas, la *soleares*, melancólicas y meditativas. La *seguiriyas* hablan de un dolor en el presente, las *soleares*, de un dolor en el pasado; es por ello que en la *soleres* – generalmente- los verbos están en pasado, mientras que en las *seguiriyas*, en presente.

En la segunda parte abordamos propiamente el tema de la tesis: la poesía culta que fue inspirada en el mundo del flamenco. Comenzamos por observar cómo símbolos y recursos tradicionales evolucionaron hacia las vanguardias; los primeros refuncionalizándose o adquiriendo valores antitéticos; los segundos agotando sus posibilidades combinatorias y alcanzando altísimos niveles de sofisticación. En el caso de Prados el *locus amoenus* se convierte en un lugar solitario y el encuentro con la amada se traduce en autoerotismo. Prados consigue expresar el patetismo desgarrado del cante flamenco mediante el valor antitético de los símbolos tradicionales. Por su parte la polivalencia simbólica lorquiana no anula el sentido tradicional, lo suma. A su vez el poeta de Fuente Vaqueros utiliza los símbolos tradicionales para crear imágenes delirantes.

Lorca, igual que Prados, transforma el *locus amoenus* tradicional en un lugar de profunda tristeza. Ambos poetas juegan con las posibilidades expresivas de los símbolos tradicionales, a ello se debe en gran parte su riqueza poética, que entraña las últimas consecuencias del estilo tradicional. Lo cual también caracteriza a las construcciones paralelísticas interestróficas y a los paralelismos de Prados, donde los recursos mnemónicos tradicionales evolucionan hasta agotar sus posibilidades combinatorias y estructurales. A su vez, Lorca consigue transformar la canción paralelística interestrófica con variaciones estructurales y paralelísticas logrando que lo vanguardista acepte una lectura tradicional, que puede entenderse como una evolución de lo tradicional. Algo parecido sucede con el surrealismo, que, de acuerdo con varios autores, es muy anterior al movimiento de Bretón y Aragón; Pradal y Piñero lo encuentran en viejas canciones de la lírica tradicional hispánica. Pradal advierte que en muchas coplas andaluzas la musicalidad es más importante que la lógica racional; Piñero encuentra en varias canciones populares lo mágico y lo irracional. De acuerdo con ellos vimos varios ejemplos donde también pudimos advertir un surrealismo gitano muy similar a la figuración andaluza que busca la “vida íntima y secreta que palpita en el interior de las cosas”<sup>995</sup> En este sentido concluimos –de acuerdo con Lafuente- que la esencia del surrealismo está en buscar realidades que se ocultan detrás de las visibles. Es decir detrás de las estructuras racionales. En ello coincide el surrealismo gitano con el de la lírica tradicional.

También reunimos a tres poetas que coinciden parcialmente en su manera de hacer coplas. Los tres, Ferrán, Manuel Machado y Villalón, imitan con gran naturalidad el estilo, las resonancias y la forma de las coplas tradicionales. Concluimos que el primero de ellos

---

<sup>995</sup> Joel Caraso, *op. cit.*, p. 134.

consigue llevar la tradición de la lírica flamenca a la modernidad, no sólo por su temática que expresa la crisis existencial de la vida en las urbes modernas, sino también por la manera de acercarse a temas gitanos así como a motivos y símbolos de la tradición más antigua que aparecen en sus coplas con un nuevo tratamiento. En cuanto al aspecto formal, podemos apreciar –en las coplas de Ferrán- una simetría que organiza en el interior del verso tanto la temática como los diversos motivos (muy a la manera de Bécquer), la cual denota un trabajo de planeación y medida que distingue a las coplas de Ferrán de las populares.

En cuanto al contenido, Ferrán tiende a mezclar la visión del mundo gitana y flamenca con una visión romántica, ambas coinciden en algunos aspectos: la muerte redentora, la muerte como la única libertad posible, la fatalidad de la belleza, el deseo de volver al mítico origen; ligado a ello el deseo de percibir el universo como un todo donde todo se corresponde (como en el famoso poema de Baudelaire), una melancolía especial (que se acerca a la Pena), la lejanía (emparentada con el tópico *tempus fugit*), que también se asocia al desvanecimiento (o alejamiento) gradual característico de las rimas de Bécquer.

En cambio Manuel Machado -siendo cronológicamente más moderno que Ferrán- es el que menos se aleja de los tres poetas de la temática y las formas tradicionales. Su intención –ya lo dijo el mismo- era que sus coplas se confundieran con el repertorio tradicional. Con lo cual encontramos giros y estructuras sintácticas, evidentemente populares, copiados de la lírica flamenca. Asimismo, motivos, temas y símbolos tradicionales aparecen en sus coplas muy apegados al tratamiento y estilo tradicionales. Quizás el tema que mejor consigue dibujar utilizando motivos tradicionales es el de la Pena andaluza, que aparece de manera recurrente en sus coplas. No obstante sí podemos

identificar ciertos rasgos cultos. En este sentido se puede observar un trabajo artificioso de composición que se aleja de la espontaneidad de las coplas populares. Es inevitable que la poética de Machado se refleje en sus coplas, aunque en muchas de ellas es difícil encontrar rasgos cultos, en muchas otras Machado consigue enriquecer semánticamente motivos y símbolos tradicionales brindándoles nuevos matices.

Por su parte Villalón en sus “Gacelas” consigue de manera natural la auténtica sonoridad de las coplas flamencas, no obstante el contenido de sus coplas suele responder a un tratamiento culto, que puede apreciarse sobre todo por el trabajo de elaboración de la copla. En este sentido lleva el simbolismo tradicional a una gran complejidad expresiva. A su vez combina motivos tradicionales para crear imágenes simbólicas transparentes. Quizás esta transparencia elaborada sea lo que lo más aleja a sus coplas de las tradicionales, a las que se ajustan perfectamente no sólo en cuanto a la sonoridad, sino también en cuanto a la forma.

En las coplas de Villalón la sofisticación del tratamiento de la naturaleza va entreverada con la polivalencia simbólica y el erotismo, de tal surte que el poeta consigue aportar a temas y motivos tradicionales su sello particular.

Cabe decir también que algunas de sus coplas imitan con tanta naturalidad a las populares que no se pueden distinguir en ellas rasgos cultos. En particular una de sus gacelas, imita a tal punto la temática y el estilo de las *soleares*, que podría confundirse naturalmente con las coplas de tradición oral.

Por otra parte concluimos que el concepto del modo *tab'* se puede relacionar con ciertos poemas (y fragmentos de poemas), de Gerardo Diego, Fernando Villalón, Luis Rius y Antonio Machado; donde la música tiene la virtud de expresar, como un espejo invisible,



no sólo la naturaleza sino también toda la sustancia con que se teje el mundo. En este sentido también advertimos que el dialogo musical y literario entre la guitarra y el cante tiene el poder de evocar la naturaleza primigenia y que por ello puede relacionarse con el duende. Vimos también cómo la guitarra flamenca puede evocar el agua. Y advertimos semejanzas y diferencias entre dos sonetos donde se describen *palos* del flamenco: si comparamos “La *bulería*” de Villalón, con el soneto “Enrique Morente” de Rius encontramos que el segundo poema es más lírico frente al de Villalón que tiene un corte más narrativo. No obstante ambos nos están hablando de una música desmesurada. Quizás la estructura del soneto –como ya apuntamos- sea la contraparte formal que permite la tensión poética entre la medida y la desmedida.

Nos acercamos también al compás flamenco y a ciertos poemas relacionados con él. Concluimos que el músico, dada la extensión del compás, tiene más posibilidades de perderse en él, lo cual no implica perder el compás. Todo lo contrario, el rigor del compás facilita la improvisación donde el músico ha de perderse para encontrarse. Por ello nos acercamos al ensayo de Bergamín “Hombre perdido”, donde el autor advierte que “es difícil perder; es difícil perderse. Pero es más difícil encontrarse sin haberse perdido.”<sup>996</sup> Lo cual ilustra ejemplarmente cómo es que el músico en la improvisación debe correr el riesgo de perderse para lograr un hallazgo. Esta idea aparece en varios poemas. Una de sus variantes puede leerse en ciertos versos de Prados, donde la paradoja de encontrar cuando no se busca tiene mucho que ver con la improvisación del flamenco, en la cual surge el mejor hallazgo cuando menos es buscado.

---

<sup>996</sup> José Bergamín, “Hombre perdido”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Noguer, Barcelona-Madrid, 1973, p.84.

La profunda soledad en la poesía de Prados apunta a la introspección del cante, que implica sentirse preso en el cuerpo, para poder liberarse de él por medio de la voz. En este sentido la bailaora se escapa de su cuerpo hasta que regresa a él cuando se detiene en el silencio de un remate. Todo esto se relaciona con la idea de encontrarse en el compás después de haberse perdido.

La idea de perderse para encontrarse también se puede llevar en la poesía a un terreno idílico, donde perderse con la amada es la única posibilidad de encontrarse con uno mismo, tal como lo sugiere una copla de Ferrán.

El delirio también se deja sentir en el compás, cuando por medio de síncopas y remates,<sup>997</sup> nos encontramos al borde del silencio, a punto de caer y de perdernos. Pero el sentido del compás sigue siendo perderse para encontrarse, y la música nos rescata momentáneamente del abismo y la locura.

La idea de perderse en el compás también está íntimamente relacionada con la embriaguez, no sólo porque el compás se repite una y otra vez como las figuras de repetición que hemos estudiado, sino también porque incita a perder el sentido, para después recuperarlo.

Advertimos que el compás nació en la fragua como un paliativo para las muy arduas horas de trabajo. Esta imagen aparece descrita con gran belleza en “La seguiriya gitana y el martinete” de Villalón. El martillo sobre el yunque, el movimiento del fuelle, el respirar, el ritmo del corazón crearon el compás de doce pulsos, herencia también del Al-Ándalus y la música de la India.

---

<sup>997</sup> La síncopa cae después del pulso o tierra, en el *of beat*, con lo cual sentimos que el suelo se ha desplazado, o ha desaparecido. El remate –como hemos apuntado– remarca el silencio de manera abrupta, lo cual genera la sensación de detenernos vertiginosamente en el borde de un abismo. En el compás flamenco los remates y la síncopa adquieren una gran sofisticación considerando la complejidad de los doce pulsos y sus acentos.

El compás entra en sincronía con el “ritmo universal”, donde las voces de la naturaleza dialogan y se corresponden. En ello radica su carácter mágico y sublime. Igual que el modo *tab'*, el compás flamenco es expresión de las voces de la naturaleza; más aún les da forma, las somete a una estructura, para que puedan entablar este diálogo en correspondencia.

El compás por su extensión nos deja sentir que contiene un instante eterno (tal como Octavio Paz define el instante en general<sup>998</sup>). En este sentido el compás flamenco también tiene relación con el instante borgeano (el instante como medida de eternidad), y con el divino, que describe María Zambrano. Para ella cuando pasa un instante, “algo que parecía estar ahí para siempre”<sup>999</sup> desaparece. Ésta es la sensación que nos deja el compás flamenco cuando pasa: una suerte de revelación que aún flota en el silencio.

Un motivo que puede observarse en diversos poemas es el de la paradoja existencial, la cual presenta dos caras: por un lado mientras vivimos vamos muriendo y por otro morimos constantemente para poder vivir. Ambas caras aparecen expresadas en los versos de Prados. Ambas advierten que en el transcurrir están involucradas la vida y la muerte. Por ende están íntimamente relacionadas con las “artes mágicas del vuelo,” las cuales en su transcurrir precisan de la vida y de la muerte de manera sincrónica, ya que en el momento en que mueren –precisamente por medio de la muerte- nos dejan su huella más vital. En este sentido una nota está más viva porque muere o muere para cobrar vitalidad. El carácter irrepitible de una nota o de una frase recién creadas es lo que, paradójicamente, les brinda permanencia. La idea de permanencia en lo fugaz (que se advierte en la entraña de la

---

<sup>998</sup> Octavio Paz, “La consagración del instante”, en *El arco y la lira, La casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (tomo I), México, FCE, 1994, p. 191.

<sup>999</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 2001, p.40.

paradoja) inquietaba especialmente a Rius, quien se preguntaba cómo es posible que un movimiento de brazos dejara en el aire un trazo eterno. Cómo es posible que la noción de eternidad se intensificara merced a la fugacidad. Aquí cobra sentido la muerte andaluza que se relaciona con el placer, Igual que una nota improvisada, el placer adquiere intensidad merced a la muerte. De acuerdo con esta idea, Gerardo Diego nos invita a paladearla. Entendemos con más claridad por qué el duende necesita la presencia de la muerte. La muerte se bebe sorbo a sorbo y esto intensifica la vida.

Por su parte la luna es un motivo central en el mundo del flamenco, su simbolismo erótico tradicional se enriquece con otras connotaciones: la luna en la poesía de Lorca puede expresar la muerte; las fases de la luna son símbolo de regeneración; en el mundo gitano, la luna está asociada a la magia y a la música. Nuestros poetas enriquecen el simbolismo de la luna cuando la relacionan con el agua que también tiene una fuerte carga erótica en la lírica tradicional. En varios poemas la luna aparece reflejada en el agua; con lo cual no sólo se intensifica el erotismo, sino que también se alude al carácter creativo del agua que puede transformar la imagen que refleja. En este sentido Prados consigue relacionar temas, motivos y símbolos tradicionales de tal suerte que las resonancias de la lírica tradicional no se anulan, sino que dialogan con los nuevos simbolizados y expresados simbólicos. En la poética de Prados pueden coincidir la Pena, la luna, el agua y el sueño, para expresar nuevas connotaciones que surgen al relacionar estos motivos y temas entre sí. Muchas veces el símbolo adquiere un valor antitético. En este sentido la poesía de Prados refuncionaliza el erotismo del motivo tradicional. De manera similar, Gerardo Diego relaciona la luna, el río y la guitarra: el temblor del río donde se refleja la luna es el trémolo de la guitarra. Por su parte Antonio Machado transforma la rivera del mar (que

tradicionalmente es un *locus amoenus*) en un lugar amargo, evocando a los cantaores que cantan una copla alegre seguida de una triste. Otro ejemplo es la luna lorquiana que –como ya dijimos- consigue expresar simultáneamente el erotismo y la muerte.

En el mundo del flamenco se suele usar el término *duermevela*, cuando el músico toca entre el sueño y la vigilia; en un poema de Prados el yo lírico se queda dormido, entonces el diálogo con la naturaleza se vuelve explícito.

Si hay algo que caracteriza la poesía de Prados es su profunda soledad; sólo por medio de ella se puede entablar este diálogo con la naturaleza. En esto coincide con la lírica del cante jondo, ambas –por medio de la soledad- entablan a su vez un diálogo con la muerte.<sup>1000</sup> La guitarra se convierte en un espejo de la naturaleza: su trémolo imita el sonido del río; sus acordes dialogan con la luna; su hueco es un aljibe de viento.

Para Lorca el sonido de la guitarra es un llanto. Los rasgueos son heridas de muerte pero también, de vida. Para Manuel Machado, la caricia y el desgarrar de la guitarra son evocados respectivamente por la prima y el bordón. El picado, por la intensidad del *staccato* que lo caracteriza, es una herida que estimula: mata en sus brevísimos silencios, por donde se cuela el viento, y luego revive.

El lamento de los sueños y de las almas caracteriza al sonido de las seis cuerdas. La guitarra flamenca se toca en *duermevela* -decía el Maestro Sanlúcar-, entre el sueño y la vigilia.

---

<sup>1000</sup> En el poema de Lorca “Café cantante”, del *Poema del cante jondo*, *op. cit.*, p. 237 La Parrala (una famosa cantaora de finales del siglo XIX), aparece hablándole a la muerte. Es un buen ejemplo –entre otros- de cómo Lorca entiende el cante, como una conversación con la muerte. Véase la conferencia de Lorca “Juego y teoría del duende.”

Hay una relación íntima entre la luna, la guitarra y el agua; las tres simbolizan al mismo tiempo el erotismo y la muerte; las tres se convierten en voces musicales en el contrapunto del flamenco.

La expresión más profunda de la guitarra flamenca es la Pena andaluza. Prados la encuentra al relacionar la guitarra con el agua, de ahí surge la Pena negra, última consecuencia de la Pena, que entraña a su vez dolor y placer por morir; y que dibuja el concepto de guitarra negra, cuyas notas simultáneamente expresan vida y muerte (“sonidos negros”) En este sentido, Diego describe una guitarra que mata pero a la vez resucita. Su poema “Abrazada a la vihuela” –a diferencia de los otros- se centra en describir la ejecución del instrumento, con lo cual consigue por medio de golpes, trémolos, rasgueos y caricias evocar el sentido de la Pena que también implica un martirio.

La guitarra de Lorca está malherida, llora por cosas lejanas. Se trata de una nostalgia que transforma el sonido en llanto y que surge de la Pena. En “Adivinanza de la guitarra”, Lorca describe el instrumento por medio de metáforas para dibujar a fin de cuantas la misma nostalgia: los sueños del ayer van en busca de las cuerdas, “tres de carne y tres de plata.” En “Las seis cuerdas”, el poeta se centra en lo que la guitarra provoca: “hace llorar a los sueños.” Lorca dibuja incluso el carácter mágico y misterioso del instrumento, cuyo sonido es el sollozo de las almas perdidas. En todos los casos el canto de la guitarra expresa dolor, nostalgia, melancolía, en contraposición a la belleza con que se describe al instrumento, y a la posibilidad de que la tristeza se transforme en sonido. Nuevamente estamos frente la Pena andaluza, que es el tema central del arte flamenco.

La luna, la guitarra y el agua guardan un secreto que se va descifrando a lo largo del poema: hay una relación íntima entre las tres; las tres simbolizan al mismo tiempo el erotismo y la muerte.

En las *Canciones a Pilar Rioja* se puede observar el deseo de apresar la belleza, frente a esa creación en el acto, inevitablemente irrepetible, que caracteriza al baile flamenco. En este sentido Gerardo Diego se da cuenta de que paradójicamente es lo más efímero lo que verdaderamente permanece. Lo que importa no es el movimiento sino lo que éste nos deja, su trazo en el aire.

En estos poemas inspirados en el baile flamenco, el deseo de apresar o repetir la belleza se enfrenta a “las artes mágicas del vuelo” (y otras músicas y danzas orientales) que encuentran la belleza en la improvisación; justamente en el hecho de que un motivo, una frase o un movimiento no puedan repetirse jamás.

El baile es para Rius un diálogo contrapuntístico, donde el pensamiento paradójico traza imágenes imposibles, que no obstante han de realizarse en el espacio de la danza. El movimiento de la llama expresa especialmente el carácter contrapuntístico del arte flamenco: tensión y relajación, consonancia y disonancia, creación y transformación, erotismo y muerte, placer y dolor, investir y esquivar, abrir y cerrar las manos, decir y contradecir con todo el cuerpo. En ese sentido la expresión del cuerpo como un grito también entraña dolor y placer, erotismo y muerte. Son éstas las cuatro características necesarias para que el duende llegue.

El carácter alegórico del baile flamenco convierte al escenario en un espejo. La emoción estética acontece en cuanto la complejidad de nuestra vida se ve reflejada en los movimientos. El baile como la guitarra siempre busca ir más allá de sí mismo. En la

profundidad de ese anhelo está el deseo de plena comunión con la naturaleza. Lo cual también implica una muerte simbólica (hay que dejar de ser uno, para ser el Todo).

Ya habíamos esbozado que el compás de doce pulsos puede entenderse como un solo instante, un solo pulso que delimita alrededor del silencio toda la secuencia del baile, la cual a su vez se puede apreciar como una sola transformación; tal como se contempla la imagen del fuego cuya diversidad está articulada en un solo movimiento. El “ardiente compás” es el continente temporal de todos los giros y movimientos del cuerpo. Toda una coreografía cabe en un compás donde lo sucesivo se vuelve simultáneo. No se trata de movimientos distintos, sino que todo el baile puede entenderse como una sola transformación, un solo movimiento que se va transformando.

A lo largo de este recorrido hemos podido reflexionar en torno a la relación que existe entre la poesía popular y la culta. Hemos visto cómo ésta parte de aquella para iniciar un proceso de sofisticación que llega a crear imágenes vanguardistas, las cuales, al ser desentrañadas, no dejan de tener la semilla de la simbología tradicional.

Por otra parte hemos visto que la poesía española moderna es capaz de asimilar un mundo sincrético de experiencia, como es el flamenco, y crear en torno a él, en una suerte de espejo poético, otro mundo imaginario que involucra todos los sentidos. Justamente porque la poesía, por su naturaleza mimética, va en busca de esos universos semánticos que paradójicamente, en su diversidad, conforman un mismo lenguaje. Allí donde todas las partes se presentan articuladas sin perder su independencia. En ese sentido la guitarra, el cante, el cajón, las palmas, el baile y el toreo generan una sola amalgama semántica que el poeta descubre porque se presenta colmada de belleza.



## BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952.

Alvar, Manuel, “Jarchas”, en *Antigua poesía española lírica y narrativa*, selección, prólogo y estudios críticos de Manuel Alvar, México, Porrúa, 1991, pp. 1-15.

\_\_\_\_\_, “Introducción”, en Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Austral, 2010, pp. 9-64.

Arango, Manuel Antonio, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995.

Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, México, FCE, 2005.

Barrera López, José María “Emilio Prados en tres revistas andaluzas del 27 (*Mediodía, Papel de Aleluyas, Islas*)”, en *Emilio Prados, un hombre un universo*, pp. 75-94.

Bécquer, Gustavo Adolfo, “Prólogo”, en Augusto Ferrán, *La soledad*, Sevilla, Signatura, 2006, pp. 25-36.

Benjamin, Walter / Gershom Scholem, *Correspondencia 1933-1940*, Madrid, Taurus, 1987.

Bergamín, José, *La música callada del toreo*, Madrid, Turner, 1994.

\_\_\_\_\_, *Prólogos epilogales*, Valencia, Pre-textos, 1985.

\_\_\_\_\_, *Poesía, VI, Canto rodado*, Madrid, Turner, 1984.

\_\_\_\_\_, “Hombre perdido”, en *Beltenebros y otros ensayos de literatura española*, Barcelona-Madrid, Noguer, 1973, pp. 83-85.

\_\_\_\_\_, *La claridad en el toreo*, Madrid, Turner, s/f.

\_\_\_\_\_, *El arte del birlibirloque*, Madrid, Turner, 1994.

Blanco Garza, José Luis, José Luis Rodríguez Ojeda y Francisco Robles Rodríguez, *Las letras del flamenco*, Sevilla, Signatura, 2004.

Bousoño, Carlos, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979.

Cano, José Luis, “El neopopularismo andaluz en la poesía de Villalón”, *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1973, pp. 5-48.

Caraso, Joel, “Canto rodado: Bergamín angélico, duendístico y musarañero”, en *En torno a la poesía de José Bergamín*, edición de Nigel Denis, Lleida, Pages Editors y Universitat de Lleida, 1995, pp. 113-152.

Carreira, Antonio, "Emilio Prados: límites de la poesía y limitaciones de la crítica", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, volumen 15, issues 1-3, 1990, pp. 203-234.

\_\_\_\_\_, "La construcción del libro y del poema en Emilio Prados", en *Emilio Prados, un hombre un universo*, pp. 167-188.

Carrillo Alonso, Antonio, *La poesía tradicional en el cante andaluz*, Sevilla, Ediciones Andaluzas Unidas, 1988.

Cenizo Jiménez, José, *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, Sevilla, Signatura, s/f.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2008.

Cossío, José María de, "Prólogo" en *Poesías de Fernando Villalón*, Madrid, Editorial Hispánica, 1944, pp. 11-26.

Cruces Roldán, Cristina, *Antropología y flamenco, más allá de la música* (en dos tomos), Sevilla, Signatura, 2003.

\_\_\_\_\_, *El flamenco y la música andalusí*, Barcelona, Carena, 2003.

Cruz Pérez, Francisco José, “Sobre la poesía del cante”, en *Poesía de la intemperie, selección de coplas flamencas*, edición de Francisco José Cruz Pérez, Carmona, Palimpsesto, 1990, pp. 7-10.

Chica, Francisco, “Emilio Prados: cuestiones esenciales”, en *Emilio Prados, un hombre un universo*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2000, pp. 13-34.

Cubero Sanz, Manuela, *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.

Diego, Gerardo, *Poemas musicales*, Madrid, Cátedra, 2012.

\_\_\_\_\_, *El jándalo (Sevilla y Cádiz)*, Madrid, Palabra y Tiempo, 1964.

\_\_\_\_\_, *La suerte o la muerte*, en *Obras completas* (Tomo I), Madrid, Aguilar, 1989.

\_\_\_\_\_, “Escaparate de libros. Tres libros de poetas no profesionales”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de mayo de 1927, núm. 10, pp. 3-20.

\_\_\_\_\_, *Manuel Machado poeta*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 2008.

\_\_\_\_\_, *Mito y realidad*, España, Colección Punto Omega, 1983.

Falla, Manuel de, *Escritos sobre música y músicos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.

Fernández Bañuls, Juan Alberto y José María Pérez Orozco, *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura, 2003.

Fernández Ferrer, Antonio, “Cronología (vida y obra de Manuel Machado)”, en Manuel Machado, *Poesías completas*, Editorial Renacimiento, España, 1993, pp. 770-780.

Ferrán, Augusto, *La soledad*, Sevilla, Signatura, 2006.

Frenk, Margit, *Poesía popular hispánica (44 estudios)*, México, FCE, 2006.

\_\_\_\_\_, *Entre literatura y folklore*, México, El Colegio de México, 1971.

Gahete Jurado, Manuel, “Memoria de la muerte en la poesía de Emilio Prados”, en *Emilio Prados (un hombre, un universo)*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2000, pp. 145-166.

García Gómez, Emilio, “Nota”, en García Lorca, *Divan del Tamarit, Seis poemas gallegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Edición Crítica de Andrew A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 183-188.

García Lorca, Federico, *Obra completa* (VII tomos), Madrid, Akal, 1994.

\_\_\_\_\_, “El primitivo canto andaluz”, en *Conferencias I*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, pp.43-84.

\_\_\_\_\_, “Juego y teoría del duende,” en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, pp. 85-111.

\_\_\_\_\_, *Poema del cante jondo*, Edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

\_\_\_\_\_, *Romancero gitano*, Edición y estudio de Christian de Paepe, Madrid, Espasa Calpe, 2007,

García Gallardo, Cristóbal L., *et al*, *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada / CDMA, 2010.

García-Posada, Miguel, “Introducción general”, en García Lorca, *Obra completa* (Tomo I), Madrid, Akal, 2008, pp. 11-94.

Garfías, Pedro, *De España, toros y toreros*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1983.

González Climent, Anselmo, *Flamencología (Toros, cante y baile)*, Madrid, E. Sánchez Leal Sociedad Anónima de Artes Gráficas, 1955.

Grande, Félix, *Memoria del flamenco*, Madrid, Punto de Lectura, 1986.

\_\_\_\_\_, “Introducción” en Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975, pp. 11-36.

Graves, Robert, *La Diosa Blanca*, Madrid, Alianza, 2004.

Gutiérrez, Balbino, *Crónica del querer (el amor en la copla flamenca y andaluza)*, Madrid, Hiperión, 1996.

Issorel, Jacques, “Introducción”, en Fernando Villalón, *Poesías completas*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 7-82.

Josephs, Allen y Juan Caballero, “Introducción” en García Lorca, *Poema del cante jondo / Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 13-18.

La Cruz, San Juan de, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2010.

Lafuente, Rafael, *Los gitanos el flamenco y los flamencos*, Sevilla, Signatura, s/f.

Larrea, Juan, "Ingreso a una transfiguración", en *Poesías completas* (Tomo I), Madrid, Comunidad de Madrid, Visor Libros, Excmo. Ayuntamiento de Málaga, 1999, pp. 749-763.

Leblon, Bernard, "Granada, 1922. Manuel de Falla reivindica el flamenco", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Los complementarios / 9-10, Mayo 1992, *Los intelectuales ante el flamenco*, pp. 69-80.

Liégeois, Jean-Pierre, *Los gitanos*, México, FCE, 1988.

López de Abiada, José Manuel, "La poesía política de Emilio Prados," en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), El Colegio de México, 1992, pp. 861-874.

Luna, José Carlos de, *De cante grande y cante chico*, Madrid, Voluntad, 1926.

Lurker, Manfred, *Diccionario de imágenes y símbolos de La Biblia*, Córdoba, Ediciones el Almendro, 1994.

Machado, Antonio, *Juan de Mairena* (tomo I), Madrid, Cátedra, 1986.

\_\_\_\_\_, *Poesías completas*, Madrid, Austral, 2010.



Machado y Álvarez, Antonio, *Cantes flamencos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975.

\_\_\_\_\_, *Cantes flamencos*, Barcelona, DVD Ediciones, 1998

\_\_\_\_\_, “Prólogo a su *Colección de cantes flamencos*”, en Manuel Machado, *Cante hondo 1916*, Nortedur, Barcelona, 2008, pp. 143-162.

Machado, Manuel, *Poesías*, Madrid, Alianza, 1998.

\_\_\_\_\_, *Cante hondo 1916*, Barcelona, Nortedur, 2008.

Masera, María Ana, *Symbolism and some other aspects of traditional hispanic lyrics*, tesis doctoral inédita, Universidad de Londres, 1995.

Maurer, Christopher, “Introducción”, en García Lorca, *Conferencias I*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, pp. 9-42.

Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

Molina, Ricardo, *Cante flamenco*, Madrid, Taurus, 1965.

Moreno Villa, José, “Manuel Machado, la manolería y el cambio”, en *Los autores como actores*, México, FCE, 1951, pp. 102-125.

Moyano, Pilar, *Fernando Villalón. El poeta y su obra*, Maryland, Scripta Humanística, 1990.

Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973.

Ortega y Gasset, José, “Preludio” y “El ideal vegetativo”, en *Teoría de Andalucía y otros ensayos*, Madrid, Revista de Occidente, 1942, pp. 9-30.

Paepe, Christian de, “Introducción”, en García Lorca, *Poema del cante jondo*, Edición crítica de Christian de Paepe, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 7-138.

\_\_\_\_\_, “Introducción y estudio”, en García Lorca, *Romancero gitano*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 9-82.

Paulino, José “La poesía de Luis Rius. Estudio,” en *Cuestión de amor y otros poemas*, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998.

Paz, Octavio, *La otra voz, La casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (tomo 1). México, FCE, 1994.

\_\_\_\_\_, *Los hijos del limo, La casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (tomo 1). México, FCE, 1994.

\_\_\_\_\_, “El ritmo”, en *El arco y la lira, La casa de la presencia (Poesía e historia). Segunda parte. Obras completas* (tomo I), México, FCE, 1994, pp. 79,85.

Piñero, Pedro, *La niña y el mar*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

Pradal de Martín, Mercedes, *La copla popular andaluza*, tesis inédita, Universidad de Toulouse, 1967.

Prados, Emilio, *Poesías completas* (Tomo I), Madrid, Comunidad de Madrid, Visor Libros, Excmo. Ayuntamiento de Málaga, 1999.

Reckert, Stephen, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid, Gredos, 2001.

Ríos Vargas, Manuel *Antología del baile flamenco*, Sevilla, Signatura, s/f.

Rius, Luis, *Cuestión de amor y otros poemas, Verso y prosa*, México, FCE, 2011.

\_\_\_\_\_, *Canciones a Pilar Rioja*, México, CONACULTA, 1992.

\_\_\_\_\_, *Verso y prosa*, México, FCE, 2011.

Rodríguez Marín, Francisco, “La copla”, en *El alma de Andalucía*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, pp. 17-61.

Ropero Núñez, Miguel, *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*, Sevilla, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991.

Rosales, Luis, “La Andalucía del llanto”, en *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, p. 239.

Salinas Rodríguez, José Luis, *Jazz, flamenco tango: las orillas de un ancho río*, Madrid, Cartiel, 1994.

Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973.

Soler, Ramón (ed.), *Lírica acuática, coplas sobre el agua en la poesía tradicional y el flamenco*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2010.

Souto, Arturo, “Texto introductorio,” en *Verso y prosa*, Rius, Luis, *De cuestión de amor y otros poemas*, *Verso y prosa*, México, FCE, 2011, pp. 9-36.

Suárez Ávila, Luis, “Poética y tradición de los romances gitanos bajoandaluces: ‘el Lebrijano’, un caso de fragmentismo y contaminación romancística, en *Culturas Populares. Revista Electrónica*, Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, Liceus: Portal de Humanidades, núm. 2, 2006, [www.culturaspopulares.org/Índices2.php](http://www.culturaspopulares.org/Índices2.php)

Vega, Lope de, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra, 2006.

Villalón, Fernando, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1998.

Wilde, Óscar, *El crítico como artista*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.

Xirau, Ramón “La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, V.7, no., 3-4 (jul. –dic., 1953), pp. 364-371.

Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 2001.

## GLOSARIO<sup>1001</sup>

**Aire:** el *aire* es un concepto casi metafísico que se refiere a la atmosfera o ambiente que evoca cada *palo*.

**Almasafih:** así llaman los árabes a la polirritmia que se crea con el *jaleo*.

**A palo seco:** sin guitarra, a capela.

**Ayeo:** el *ayeo*, que se da con más frecuencia en la *seguriya*, consiste en ampliar la duración de la vocal abierta, “a” en la interjección ¡ay!, también se produce una melodía aunque estrecha, lo cual le da un carácter melismático.

**Babeo:** repetición de la bilabial oclusiva “b.”

**Balanceo:** “Esta acepción significa y demuestra ciertos movimientos del bailaor-a en la interpretación de algunos estilos tales como la guajira, la rumba y el tanguillo, consiste en inclinarse de cintura para arriba y en las distintas direcciones.”

**Bends:** un *bend* es una figura guitarrística que consiste en estirar una cuerda con algún dedo de la mano izquierda, para llegar a una nota más aguda.

---

<sup>1001</sup> Algunos términos del baile fueron tomados del libro de Manuel Ríos Vargas, *Antología del baile flamenco*, Sevilla, Signatura, s/f. Otros términos musicales de, Roy Bennett, *Léxico de música*. Madrid, Ediciones Akal, 2003. Y otras definiciones son nuestras.

**Bordones:** son las tres cuerdas más graves de la guitarra, la cuarta, la quinta y la sexta, están hechas de metal.

**Cajón:** el cajón es el instrumento de percusión por excelencia en el flamenco. Como su nombre lo dice, es un cajón de madera en el cual se sienta el percusionista para golpearlo con las manos.

**Campanela:** “Vuelta dada con la pierna levantada, pasándola junto a la otra.”

**Castañetazo:** “Se denomina así un golpe seco y rápido que imprime la bailaora con el golpear de las castañuelas.” Habría que añadir que, muchas veces, este golpe seco se refuerza con un golpe de tacón.

**Copla desnuda:** se refiere a la copla que se canta a capela, sin música.

**Coplerismo:** se refiere al hecho de pasar de una copla a otra, de manera improvisada, sin que necesariamente haya una conexión entre ellas.

**Eco:** vibrato en términos flamencos.

**El toque:** se refiere al hecho de tocar la guitarra.

**Falseta:** la falseta es una composición para guitarra muy breve, puede durar un compás. Igual que la copla, su brevedad expresa cambios de ánimo repentinos, de la alegría a la tristeza. El guitarrista tiene un repertorio de falsetas y puede pasar de una a otra según lo vaya sintiendo.

**Gageo:** repetición de sonidos guturales.

**Galleo:** juego del toreo llamado que consiste (en términos taurinos) en una serie de requiebros.”<sup>1002</sup> Asimismo algunas coplas flamencas a la hora de ser cantadas parecen galleos, ya que encontramos en ellas cambios repentinos de diferentes tipos. Quizás los cambios de tiempos verbales en la misma copla sean lo que más se asemeja a un cambio repentino con la capa.

**Gibigi:** unión de *gageo* y *babeo*. Para una descripción más detallada *Vide* Cristina Cruces Roldán, *Antropología y flamenco, más allá de la música* (tomo I), Sevilla, Signatura, 2003, p. 139.

**Glosolalias:** se trata de crear -con las posibilidades sonoras de una determinada lengua- sonidos que no tienen ningún sentido referencial, al menos en términos racionales.

---

<sup>1002</sup> *Vide* José Moreno Villa, “Manuel Machado, la manolería y el cambio”, en *Los autores como actores*, México, FCE, 1951, p. 105.



**Jaleo:** es el acompañamiento que se hace al cante o a una pieza puramente musical (guitarrística) con palmas oles y otras interjecciones; en el cante chico se forma rueda festiva con cinco o seis oficiantes, mientras que en cante grande habrá uno o dos.

**Jándalo:** así se le llama al que viaja a Andalucía sin ser andaluz y vuelve con el acento y las costumbres de allí.

**Jondo:** más que profundo, se refiere a aquellos cantes que se acercan más al momento primigenio en que el hombre hizo música imitando a la naturaleza; de acuerdo con esto, el dolor *jondo* involucra la nostalgia por el origen, se trata de ese dolor del hombre arrancado del paraíso (o arrancado del vientre materno), que sería de acuerdo con Rafael Lafuente (*Vide* Rafael Lafuente, *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Signatura Ediciones de Andalucía, Sevilla, s/f , p.13) parte esencial del carácter gitano. Los *palos* más *jondos*, aunque no necesariamente los más antiguos, podrían ser la *toná*, la *seguiriya* y las *soleares*.

De acuerdo con Agustín Gómez, “las formas más arcaicas del folclore andaluz se asocian a los ritos mediterráneos del hombre dependiente de la naturaleza (Agustín Gómez, *Cantes y estilos del flamenco*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, p. 97).”

**Melismas:** melodiosa sucesión o floreo de notas cantadas generalmente sobre una sola vocal (aunque también puede darse sobre una misma consonante fricativa).

**Microtonal:** quiere decir que se utiliza una nota que puede caber en un espacio más estrecho que medio tono. En el sistema bien temperado que usamos en occidente el intervalo más corto es de una segunda menor, o sea medio tono.

**Música andalusí:** Música árabe que se da en el norte de África y pasa al Al-Ándalus, donde se desarrolla entre los siglos IX y XV.

**Palo:** es un estilo, una manera de tocar y de cantar que tiene que ver con la armonía y el compás, proviene del léxico flamenco y se utiliza para designar los subgéneros de este arte.

**Picado:** se trata de una manera de tocar la guitarra, melódicamente, con mucha fuerza apoyando los dedos sobre las cuerdas de manera que las notas alcanzan gran intensidad y un sonido que se acerca a la percusión.

**Polimetría:** en términos occidentales la polimetría es la utilización de dos compases diferentes en una misma composición, en el caso del flamenco se trata de una combinación del 6/8 y el 3/4, no obstante en el sentido oriental es un solo compás con diferentes acentos, en el caso del flamenco son cinco acentos distribuidos en doce pulsos, y se empieza a contar desde diferentes puntos del compás, de acuerdo con el *palo*.

**Polirritmia:** consiste en sobreponer dos o más patrones rítmicos diferentes que suenan simultáneamente creando una especie de contrapunto rítmico. En el flamenco se crea especialmente con las palmas en el *jaleo*.

**Portamento:** desplazamiento continuo de una nota a otra pasando por todas las notas que están en medio.

**Primas:** son las tres cuerdas más agudas de la guitarra, la primera, la segunda y la tercera, están hechas de nailon aunque antes se hacían de tripa.

**Quejío:** en el léxico flamenco es la manera de quejarse en el cante (sobre todo con ayes). También se queja la música en añoranza de fundirse con la naturaleza.

**Rasgueos:** Se trata de una manera de tocar la guitarra con fuerza rasgando las cuerdas. Generalmente se utilizan cuatro dedos de la mano derecha.

**Remate:** es “la acción última antes de marchar del escenario”, no obstante, en términos musicales, un remate puede ser equivalente a un rasgueo o a un redoble de cajón que simultáneamente marcan un silencio breve en medio de una pieza musical. En este sentido aplico el término al baile para diferenciarlo de “redoble”, ya que un remate –en estos términos- equivaldría a un momento breve en que el cuerpo y la música se detienen en medio de una pieza, mientras que en un “redoble” no necesariamente ha de marcarse este silencio.

**Requiebro:** Un *requiebro* puede ser un piropo. Pero en el toreo también se refiere a un cambio repentino con la capa. En ambos, en el piropo y en la suerte torera predomina la

improvisación. *Demófilo* llama *requiebro* a aquel tercio que cambia repentinamente el sentido de la copla.

**Sonidos negros:** en la conferencia “Juego y teoría del duende”, Lorca apuntaba que “estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte.” García Lorca, “Juego y teoría del duende” en *Conferencias II*, Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza, 1984, p. 91. Lorca se refiere a esos sonidos (no necesariamente de la música flamenca) que consiguen –en palabras del poeta- la “evasión real y poética de este mundo.” Que nos devuelven al mítico origen. Que consiguen sacarnos de nuestras coordenadas racionales. Los sonidos negros son los que tienen duende, como el grito de la *seguiriya*.

**Soniquete:** es un término del léxico flamenco que se refiere a la calidad del sonido, especialmente en el toque de la guitarra, pero en general a todo aquel sonido del arte flamenco cuya belleza expresiva provoque la intensidad del sentimiento (“sonidos negros” diría Lorca).

**Trémolo:** me refiero al trémolo de la guitarra flamenca. La característica del trémolo es la repetición de una sola nota, en la guitarra clásica se repite tres veces después de una nota distinta con el pulgar, en la flamenca cuatro. La sensación que nos da es de temblor tal

como lo indica su etimología. El trémolo de la guitarra flamenca tanto se llena de emoción, que, después del cante, es la expresión musical que más se acerca a la Pena.

**Trenzado:** “Como bien se pudiera deducir, consiste en mover los pies como si con ellos se hiciera una trenza.”

**Tumbao:** en el son cubano el piano va siguiendo a la clave con una suerte de improvisación armónica totalmente sincopada cuya base suele ser un patrón común.

**Vibrato:** efecto creado por pequeñas y rápidas fluctuaciones arriba y debajo de las notas. Lo que se consigue es la sensación de temblor, pero a diferencia del trémolo que permanece en la misma nota, aquí hay un mínimo movimiento microtonal.

**Voz con rajo:** voz desgarrada, rota. Se da especialmente entre los gitanos.

**Zapateado:** “Es la función de marcar y golpear el suelo con los pies, aunque bien es cierto que el zapateado no es una forma de bailar sino un baile con todas sus consecuencias, un estiloailable de compás ternario que se remonta al siglo XVII, como una danza o un baile clásico español, que se aflamenca sobre la mitad del siglo XIX y que parece ser que el barón Ch. Daviller lo vio bailar en Sevilla a un grupo de gitanas.”

En cuanto a la guitarra, desde las últimas décadas del siglo XIX, el zapateado se ha convertido en un estilo (o *palo*), que puede prescindir del baile. Se toca en compás de 6/8, y

desde luego se enriquece cuando se acompaña con castañuelas o con el taconeo característico.

## TABLAS DE MÉTRICA Y MÚSICA

| <b>PALO</b>            | <b>SEGUIRIYA</b>   | <b>TANGOS</b>  | <b>CARCELERAS</b>   | <b>MARTINETE</b>  |
|------------------------|--|--|---|---|
| <b>ARMONÍA</b>         | Cadencia andaluza  | Cadencia andaluza  | A capela  | A capela  |
| <b>FORMA MÉTRICA</b>   | 6, 6 <sup>a</sup> , 11, 6 <sup>a</sup><br><br>o<br><br>6 <sup>a</sup> , 11, 6 <sup>a</sup> | Cuarteta romanceada /<br><br>tres versos con<br>asonancia en<br>los nones /<br>romance | Cuarteta romanceada   | Cuarteta romanceada   |
| <b>COMPÁS</b>          | Compás de doce pulsos, se empieza a contar a partir del pulso 8                            | 4/4  | Compás de doce pulsos, se empieza a contar a partir del pulso 8                               | Compás de doce pulsos, se empieza a contar a partir del pulso 8                               |
| <b>INSTRUMENTACIÓN</b> | Guitarra, cajón, palmas.   | Guitarra, cajón, palmas.   | A capela marcando el compás con el bastón, o imitando el sonido del martillo sobre el yunque. | A capela marcando el compás con el bastón, o imitando el sonido del martillo sobre el yunque. |
| <b>ESCALA</b>          | Intercambio modal, modo tab' y modo frigio   | Intercambio modal, modo tab' y modo frigio   | Primeras tres notas del modo tab'   | Primeras tres notas del modo tab'   |

| <b>PALO</b>            | <b>BULERÍAS</b>   | <b>TONÁ</b>  | <b>ALEGRÍAS</b>   | <b>SOLEARES</b>   |
|------------------------|---|--|---|---|
| <b>ARMONÍA</b>         | Cadencia andaluza   | A capela   | Tonalidad mayor: tónica dominante, subdominante.                | Cadencia andaluza   |
| <b>FORMA MÉTRICA</b>   | Cuarteta romanceada /<br><br>tres versos con asonancia en los nones / romance | Cuarteta romanceada  | Cuarteta romanceada   | Cuarteta romanceada /<br><br>tres versos con asonancia en los nones |
| <b>COMPÁS</b>          | Compás de doce pulsos, se empieza a contar a partir del pulso 12.             | Compás de doce pulsos, se empieza a contar a partir del pulso 8                                | Compás de doce pulsos, se empieza a contar a partir del pulso 1 | Compás de doce pulsos, se empieza a contar a partir del pulso 1     |
| <b>INSTRUMENTACIÓN</b> | Guitarra, cajón, palmas.  | A capela, marcando el compás con el bastón, o imitando el sonido del martillo sobre el yunque. | Guitarra, cajón, palmas.  | Guitarra, cajón, palmas.  |
| <b>ESCALA</b>          | Intercambio modal, modo tab' y modo frigio                                    | Tres primeras notas del modo tab'  | Mayor o jónica  | Intercambio modal, modo tab' y modo frigio                          |



